人文科学译丛 · 主编 汪民安 张云鹏

Mallarmé: La politique de la sirène

Jacques Rancière



马拉美：塞壬的政治

〔法〕雅克 · 朗西埃 著

曹丹红 译

河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

Mallarmé: La politique de la sirène

Jacques Rancière

马拉美：塞壬的政治

〔法〕雅克·朗西埃 著

曹丹红 译

河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

图书在版编目（CIP）数据

马拉美：塞壬的政治 /（法）雅克·朗西埃著；曹丹红译．—郑州：河南大学出版社，2017.2
ISBN 978-7-5649-2696-0

Ⅰ. ①马… Ⅱ. ①雅… ②曹… Ⅲ. ①诗歌研究—法国—近代 ②散文—文学研究—法国—近代 Ⅳ. ① I565.072 ② I565.076

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第 032122 号

Jacques Rancière
Mallarmé: La politique de la sirène
This book has been published in 1996 by Hachette Littérature.

河南省版权局著作权合同登记号：图字 16-2014-229

马拉美：塞壬的政治

著　　者　［法］雅克·朗西埃
译　　者　曹丹红
责任编辑　杨全强　李冬梅　岳盈嫔
责任校对　乐　华
封面设计　周伟伟

出　版　河南大学出版社
地址：郑州市郑东新区商务外环中华大厦2401号　邮编：450046
电话：0371-86059701（营销部）　网址：www.hupress.com
制　作　北京大观世纪文化传播有限公司
印　刷　河南省瑞光印务股份有限公司
版　次　2017年7月第1版　　印　次　2017年7月第1次印刷
开　本　787mm × 1092mm　1/32　　印　张　6.625
字　数　77千字　　定　价　45.00元

北京上河卓远文化传播有限公司　出品

致达妮艾儿

目　录

前言

某些名字会投射出一片阴影，将它们自身吞灭。诗人的名字便是如此，总是被梦境的云影、空中飞羽和激情的狂风暴雨埋葬。而有些诗人的名字似乎令阴影愈发浓重。与马拉美的名字顽固相连的，是一种双重的形象：一方面与某种诗歌有关，这诗歌的精髓近似无限空间的静默；另一方面与某种晦涩特征有关，这晦涩正如伸手不见五指的暗夜。马拉美尤其代表了晦涩诗人的形象。他的诗歌，甚至他的散文都在用密实的网挑战惯于从上一行文字预知下一行内容的眼睛。与文本的晦涩相呼应的，是患了失眠症的难产诗人形象，与白纸，与挖掘诗句过程中遭遇的虚无苦苦进行

着斗争。从年轻诗人坦白自己的疯狂野心、承认走入死胡同的书信，到诗人提议烧毁为写出大写之书这部伟大作品而记下的大量无用笔记的遗嘱，我们很容易划出一条诗人对抗绝对之夜（la nuit de l'absolu）的路线，而诗人逝后出版的晦涩诗歌集揭示出了对抗的废墟。

接下来的文字试图让这绝对之夜变得清亮，试图在诗人晦涩的词语所投射出的阴影中看清阅读马拉美的困难。要理解这种困难，必须将它与歪曲它面目的种种概念区别开来。首先是秘密（secret）的概念。秘密概念暗示着真理隐藏于表面之下的某个地方，肉眼与精神看到的只是这表面。对真理的揭示因此需要遵循两条相反相成的逻辑：或在平凡之中找到不凡，或在不凡之中找到平凡。被可见形象遮蔽的精神信息，或者反之，在华丽的思想与词语外衣遮盖下那具性别特征明显的身体不为人知的秘密。解读马拉美的双重“钥匙”由此产生。第一把钥匙将作品的难度归咎于某种神秘主义意图，这种意图在渴求伟大奥义的时代

精神影响下，意欲在同一时间既说出又隐藏某种真知（gnose）或卡巴拉（kabbale）的全部奥秘。神秘主义解释的好处在于，它可以逃脱检验。真知从其定义来看，即意味着向好奇者隐藏它的道路。即便教义实体无从找寻，人们始终能像某个阐释者那样，援引某个见证人的话，后者的父亲曾向他讲述自己与夜之诗人间冗长而神秘的深夜对话。[1] 反面解释有着对应的好处或不便，因为这种解释从来不乏材料证据。很显然，人称“斯特凡”的艾蒂安·马拉美是个患有焦虑症和失眠症的男人，家族历史复杂，与不少女人“纠缠不清”。这也是个玩心重的人，肯定曾故意把某首诗的意义设置得模棱两可，让读者可以随意将这首诗歌看成一则玄学寓言或对一次婚内出轨事件的叙述。[2] 问题

---

[1] Cf. Charles Chassé, *Les Clefs de Mallarmé*, Aubier, 1954.（参见夏尔·夏赛，《解读马拉美的钥匙》，奥比埃出版社，1954 年。）

[2] Cf. «Victorieusement *fuit le* suicide beau», *Œuvres complètes*（=*O.C.*）, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1945; dernière rééd. 1992, p.68.（参见《胜利逃离美丽的自杀》，马拉美《全集》[以下作《全集》]，伽利玛出版社，“七星文库”，1945 年；最新修订版，1992 年，第 68 页。）

在于数以百万计的人曾有过同样的困扰，却没有留下一两句诗，至少自己没有写。问题尤其在于马拉美诗学的基本原则：只有当诗歌的光明与黑暗全部来自马拉美本人时，它才是有价值的。马拉美自己表达过类似观点，而且紧随这一观点而来的是两首刻意写得模棱两可的诗，这种安排可能并非毫无意义：

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n'entrouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

一道花边被褪去
在至高无上的游戏的怀疑中
像一句渎神的言论，半开的只是
床的永恒的不在场。[1]

[1] *O.C.*, p.74.（《全集》，第 74 页。）（在无特殊说明情况下，译文均为译者所译，下同。——译注）

充满诗意的游戏或“渎神言论”，诗句的花边显现或隐藏自己对象的方式否定了一切或崇高或狡猾的秘密。接下来的诗句告诉我们：只有曼陀铃的琴箱，才是“一个儿子可能诞生”的地方。诗歌和理解它的“困难”产生而且只能产生自诗歌结构。在同一些文字中设置几种潜在的阅读可能性，有的多少有些肤浅，有的旨在寻求寓意，但都是某种有待我们去理解的诗学产生的结果。马拉美并不是一位神秘的作者，他是一位难懂的作者。任何以某种方式安排思想中的词语，令它们最终与平庸或隐义的普通范畴脱离关系的作者都是难解的，这个普通范畴被马拉美称为“千篇一律的报道”（l’universel reportage）。从这种意义上说，根据不同的模式，每个值得关注的作者都是难懂的。

理解阅读马拉美的困难意味着我们还需穿过另一种思考他的夜晚的方式。这种方式超越了平庸的“秘密”范畴，被等同于某种关于语言和思想的极端经验。此类阐释把作家变成了精神冒险

的英雄，曾被布朗肖（Maurice Blanchot）赋予一种崇高地位。[1]在写作的夜，作品的意图达到了临界点，开始表现得像它的反面，也就是言语纯粹的被动状态。在《伊纪杜尔》中，马拉美不就提到两种经验——写作与自杀——的对等性吗？自杀的悖论在于它想要一种死亡，却遭遇了另一种，后者是无法定义的匿名的死亡，与任何人没有关系，取消了一切能力与意愿，而且最先取消的是“结束一切”的意愿。写作的真实性则在揭示存在于言语活动中的相似经验，这种经验只有在遭遇语言的纯粹被动状态时才可能出现，此时语言不再表达任何东西，仅满足于存在。马拉美可能是见证这种写作经验、这种疯狂游戏的首选证人，试图将无能，将预先分解一切力量的本质性被动状态变成一种力量。既是首选证人又是老千，寻找着走出黑夜的办法，把自己的自杀与夜晚的传奇顺水推舟地变成解药，来疗愈无法写作

[1] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955.（布朗肖，《文学空间》，伽利玛出版社，1955年。）

的疾病。

然而，如此理解诗歌的夜晚事实上会将马拉美置于一种奇特的困境，一方面是一种真正无能的表现，另一方面是用背叛夜晚灵感的写作进行的欺骗。进一步说，这是将诗人变成一个证人，将他作品的晦涩重新等同于某种无能和黑暗经验的真实性。其实马拉美本人十分清楚地区分了写作与见证。他写了《伊纪杜尔》来“治愈自己”，以便能够重新成为“纯粹的文人”[1]（littérateur pur et simple）。说他写了这个故事可能有点过头，因为他并没有把它写完，而且从来没有提过要出版它。是时候停止透过二十五岁时记录的梦境和失败，或透过最终幻灭的大写之书计划来理解马拉美了。是时候将马拉美从他自己也曾致力摆脱的枷锁中解放出来了。马拉美并不是那个在黑夜里默默思考那些太过纯粹因而一直无法被写出的诗

[1] Lettre à Cazalis, 3 mars 1871, in *Correspondance*, Gallimard, 1959, t. I, p.342.（给卡扎利的信，1871 年 3 月 3 日，《书信集》，伽利玛出版社，1959 年，第 1 卷，第 342 页。）

歌的思想者。他并不是生活在唯美主义者象牙塔里，苦苦追索罕见精髓和生僻辞藻的艺术家。他的朋友于斯曼斯（Huysmans）可以满足于不起眼的小玩意儿，用它们来装饰自己主人公德泽森特[1]的居室。于斯曼斯的这些唯美主义篇章十分乏味，相比之下，马拉美为《最新时尚》的女性读者们写的东西炫目多了，他在其中用灿烂的文字描写了家具、衣裙或无聊的节庆活动。比起记录“绝对性”的伟大悲剧，马拉美显然更着意于用专注的目光抓住某个装饰品或某种衣裙的沙沙声或某次马戏团演出的崇高之处。他乐于做“糊口的”工作，比如介绍万国博览会，正如他乐于观看默剧，观赏烟火，或者乐于梦想改良大众肥皂剧。他是左拉的读者，时而受小说家能力震撼，时而坚决反对自然主义诗学，时而又赞叹作家在为德雷福斯（Dreyfus）辩护时表现的公民勇气。他生活的时代，共和国庆祝了百年诞辰，正

[1] 德泽森特（Des Esseintes）系法国作家于斯曼斯（J.-K. Huysmans）代表作《逆天》（*A rebours*）主人公。——译注

在寻找公民崇拜形式来取代宗教和王室的盛大排场。他曾听到并尝试理解无政府主义炮弹的噪声。他曾是拉莫鲁（Charles Lamoureux）或科洛纳（Edouard Colonne）音乐会的热情听众，这些音乐会的一大目的在于拓展民众教育，提升民众的音乐素养。他曾关注瓦格纳革命，关注某种共同体理念在其中将自身与音乐和戏剧理念联系起来的方式。

因此，关于“人间结盟”的意义，关于时代在政治、经济、艺术与宗教间建立的关系，马拉美曾是其见证人和分析师，他的清醒程度几乎连那些专业思考者都很难企及。如果说马拉美的文字是晦涩的，那是因为它遵循的是一种严格的诗学，这一诗学本身是对某种尖锐意识的回应，即他意识到了历史时刻的复杂性，意识到在这一历史时刻中，“诗句危机”与“理想危机”和“社会危机”紧密交织的方式。当他写下“社会关系和它一时的措施——为了治理社会之便人们会缩短或延长这种措施——”是一种“属于文学范畴

的虚构”[1]时，他并不是随意写的。如果说他将一个命题浓缩到一个词语里，或者反之，通过增加插入语，将各种相关性附加到一种思想上，将各种相似性附着到一种形象上，那是因为诗歌也不得不缩短或延长，以便在时代的复杂性中扮演属于自己的角色。从这个前提出发，我们就能理解马拉美的换位、缩略或迂回用法，马拉美认为有必要将这些用法引入语言的惯常用法中。也就是说，从这个前提出发，我们能够谈论他作品的难解之处。

[1] «Sauvegarde», *O.C.*, p.420.（《保卫》，《全集》，第 420 页。）

诗句的泡沫

那么马拉美诗歌中传闻的难解和真正的智慧究竟体现在什么地方？让我们先来看一首被指特别晦涩的诗歌。1897 年，在《什么是艺术？》中，托尔斯泰举了以下这首诗，作为难解的颓废诗的典范：

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu

Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.

无言的，在沉重的
如玄武岩和熔岩一般的云下
在被有气无力的号角
囚禁的回声里

是哪一场阴森的海难（你
是知道的，泡沫，但只能含糊其辞）

吞没了残骸中的至高无上者
那失去风帆的桅杆

抑或是狂怒的，因为没有
重大的沉船事件
而徒劳张开的整个深渊

在那束拖曳的极白的银发中
被贪婪地淹没的
是塞壬孩童般的尾翼。[1]

该怎么对待这首诗呢？十四行八音节诗句构成了一个长句，除了括号中将词语“泡沫”（écume）隔开的逗号外，没有其他标点符号。从

[1] *O.C.*, p.76.（《全集》，第 76 页。）（葛雷、梁栋译文："在那幽暗礁岩的 / 卑微与窒人的赤裸里，/ 在那号角颓然 / 驯顺的回声里，// 怎样坟茔般的沉溺 /（你知道，浪花呵，并垂涎窥伺）/ 沉船间涌起一个接天巨浪，/ 那帆落桁杆的桅樯便被吞噬。// 浪涛汹涌 / 宛若从长空坠落 / 向浩淼深渊翻腾，// 在那飘拂着的海之银发间 / 将美人鱼那稚嫩洁白的香肋 / 淹溺亲吻。"《马拉美诗全集》，浙江文艺出版社，1997 年，第 111 页。——译注）

哪里入手把握这个像诗歌结尾为其盖上章的塞壬一般不可捉摸的客体呢？为了阻止眼前展开的诗句立即被读者理解，马拉美实际上筑起了一道特殊的城墙，但构成这城墙的，并非晦涩的词语，而是不断逃脱的句子的灵活线条。对于这一连接诗节之间涌现的形象的活动线条，《音乐与文学》宣布了其法则："将它们连接起来的阿拉伯花纹（arabesque）有着令人眼花的跳跃，形成了一种熟悉的恐惧。"[1] 阿拉伯花纹的说法消除了一种错觉，即认为诗歌旨在描写一个人或一个故事，一样东西或一种情感，好让它们被认出。它将诗行的布局与报纸的布局区别开来。"直接"吸收墨水的报纸纸张试图使自己严格局限于对事实的报道。每个人都能看到这些事实，并转述给其他人，就像在手中传递一枚价值恒定的钱币。阿拉伯花纹令诗歌脱离这种流通渠道，但必须严格遵循一个条件：它所确立的"神秘"完全没有令一切意

[1] *La Musique et les Lettres*, *O.C.*, p.648.（《音乐与文学》，《全集》，第 648 页。）

义溶解的模糊性。马拉美的诗行并不模糊，诗歌既不是对某种无法定义的灵魂状态的翻译，也不是语言的多义性游戏。阿拉伯花纹有它的数目和它自己的逻辑。在马拉美笔下，取代叙事的文字叫作“假设”。“在假设中，一切都有捷径。”[1]写给《骰子一掷》读者的这个说明其实更适合这首十四行诗，后者就像是《骰子一掷》的内容简介。阅读诗歌并不是重构故事，而是重构故事的可能性，也就是在诗歌向我们提出的种种假设间进行选择。

那么这是怎样的假设游戏呢？因回归“根本节奏”而变得稀薄的诗歌语言向我们呈现的不是谜底，而是问题的句法连接。事实上，这一整个长句围绕着句子中的一个双重基点在旋转，也就是将“泡沫”一词孤立开来的两个逗号，以及对可以替换的两个选项做出比较的“抑或”（ou cela que）。这是将可读性预留给诗歌的基点，只

[1] Préface de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *O.C.*, p.455.（《骰子一掷永远无法取消偶然》前言，《全集》，第 455 页。）

有泡沫知道它所隐藏的一切。第一个假设：泡沫是某场惨重悲剧的见证者，某次“阴森的海难”（sépulcral naufrage）留下的痕迹，海难吞没了整艘船只，直至最后的——“至高无上者”（suprême une）——残骸，它的桅樯。或者，第二个假设是，泡沫的动荡只是见证了虚构的海洋生物——塞壬的嬉戏。但惨重悲剧与轻快哑剧的对立被赋予了另一种可能性，有关事件及事件在发生地的回响之间的关系。第一个假设：惨重悲剧的发生无人知晓，它是“无言的”（tu），它的呼唤——它的号角声（trompe）——有气无力，无法搅乱事故场所的漠然，因为这里四处是玄武岩般的乌云和被囚禁的回声，如此的自然环境无法令人看到以及听到悲剧的发生。第二个假设：触目惊心的惨重悲剧（重大的沉船事件）实际上是周围环境所期待的（浪花的徒劳的深渊），但这种期待并没有得到满足。正如很多童话故事讲述的那样，幻想出来的生物——这里是塞壬——只给爱冒险的人留下一个嘲弄人的痕迹，因为它转瞬即逝、令人

生疑：仙女的白发像极了浪花的白沫。

双重选择因此变得清晰。但这是怎样一种清晰性呢？诗歌向我们描述的，显然并非一位举着望远镜观看滔天巨浪的观察者所获得的模糊印象。对于海景和航海故事，马拉美并没有特殊的兴趣。毫无疑问，他是怀着对雨果《海洋之夜》（*Oceano Nox*）和维尼（Alfred de Vigny）《漂流瓶》（*La Bouteille à la mer*）的仰慕之情长大的，如果忘记这一点，我们就无法理解这首诗，更无法理解《骰子一掷》。毫无疑问，他曾是写作《旅行》（*Voyage*）和《灯塔》（*Phares*）的诗人波德莱尔的狂热信徒。他是埃雷迪亚（Hérédia）的同辈，后者曾歌颂那些在白色小帆船前方探出身体的淘金者。而那因骰子一掷而在“空旷崇高”的表面闪耀的星座也是对“新星”的记忆，从前航海者们曾看着这些“新星”从海洋深处升起。马拉美做的是诗人常做的事，至少那些懂得如何在有关“灵感”的古老话题上适可而止的诗人常这样做：他以他的方式重写了前人的诗歌。然

而，幼年塞壬的游戏与阴森海难之间的对立告诉我们，他来自另一个时代，他的诗歌艺术属于另一种宇宙论，与他的前人不同。他已经不是那些描绘战争与海难的画家的同代人。他是莫奈与雷诺阿（Renoir）的同时代人，甚至是后者的“题材”：一个泛舟者，对他来说，河面划动的船桨和桨痕上颤动的光取代了“紫色海面上太阳的荣光”，取代了无畏的人与发狂的自然之间的抗争引发的大灾难。他在一篇著名的文章里告诉我们：“自然已经存在，我们不会再给它添加任何东西。”[1] 他向《最新时尚》的订阅者——人数实在太少——证明了这一点：我们眼中大自然的“不足的现代形象”由某种方式得到了证实，度假的人以这种方式“飞快地”穿过大自然，最后只是为了面朝大海坐下来，“观看超越我们人世生活的东西，也就是无限与空无”[2]。自然的时代、歌

---

[1] *La Musique et les Lettres*, *O.C.*, p.647.（《音乐与文学》，《全集》，第 647 页。）

[2] *La Dernière Mode*, *O.C.*, p.719 et 732.（《最新时尚》，《全集》，第 719、732 页。）

颂自然的诗人的时代已经一去不复返。以反自然之花取代自然的纨绔子弟们——从大师波德莱尔到友人于斯曼斯——还在来的路上。超越自然的，是铁路。铁路尽头，是取代自然成为思考与写作对象的事物，是令“大海与自然分离”[1]的界线：只是一条地平线，既是无限又是空无，是无限，抑或空无。诗句的泡沫向我们讲述的，便是连接与分割无限与空无的这根细细的线条。

白色忧思

为了让我们能够理解，马拉美提供了另一条线索。他所说的诗句之书必须取消偶然，并“忽略作者”。诗句之书不是诗人吐露心声、描述印象的文集。它具有一种构造，其中的动机必须相互协调，遥相呼应，以便参与到整体节奏中：“一个命定的主题意味着，所有片段都能在整体中找到

[1] «Bucolique», *O.C.*, p.403.（《牧歌》，《全集》，第 403 页。）

相应的位置。”[1]与此同时，在精心策划的《诗集》中，马拉美将我们谈论的这首诗安排在了倒数第二首的位置，紧接着的是那首借助双关修辞（“书在帕福斯这个名字后合上”）宣布诗集结尾的诗歌。因此，我们的诗歌很可能是一种落幕，回应的是最初拉开帷幕的行动：一首看起来像八音节诗的十四行诗，另一个关于泡沫、航海和塞壬的故事，易读程度大了很多，题名《致敬》(Salut)：

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l’envers.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l’avant fastueux qui coupe

[1] «Crise de vers», *O.C.*, p.366.（《诗句的危机》,《全集》，第366页。）

Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.

微不足道的，这泡沫，纯洁的诗句
说的仅仅是酒杯
就好像远远的地方淹溺了一群
塞壬，数量众多，头尾倒置。

我们在航行，哦九流三教
的朋友，我已经在船尾
你们在奢华的船头，破开
闪电与寒冬的浪涛；

一种舒服的醉意促使我
甚至不畏惧晃动
起身来致祝酒词

孤独，暗礁，星辰
向那任何配得上
我们风帆的白色忧思的一切。[1]

这首诗中没什么让人头疼不解之处。诗歌最初的名字是“祝酒”（Toast），是为《独立杂志》（*Revue indépendante*）举办的一次宴会而作。因

[1] *O.C.*, p.27.（《全集》，第 27 页。）（葛雷、梁栋译文：“这些如浪花轻翻的处女作无足轻重，/ 仅供船舷剪裁杯边漫吟，/ 怅遥遥岁月沉醉多少天才歌手，/ 是非功过全在她们浅笑轻颦。// 形形色色的朋友呵，我们是同舟共济的人群，/ 你们在船头，我在船尾紧跟，/ 你们劈涛斩浪、迎击严冬，/ 我用诗句酿造征途的甘醇；// 怡然的陶醉占据了我的心灵，/ 哪管他浪打风吹的颠簸劳顿，/ 仅将这崇高的敬意献给你们，// 使孤独、吟诵、星辰 / 都成为多少有味的事情，/ 并值得我们的征帆送一瓣洁白的吻。”《马拉美诗全集》，浙江文艺出版社，1997 年，第 3 页。译诗题为《致读者》。——译注）

此人们会倾向把它列入“应景诗”行列，并注意把它同杰作区分开来。然而马拉美认为它的位置理应在《诗集》中，甚至不介意会在作品第一页出现“九流三教”（divers）这种不慎重的表达，勉强与“闪电与寒冬的浪涛”（le flot de foudres et d’hivers）押上了韵。诗人大方地举起酒杯，祝愿这本聚集了象征派和颓废派诗人的杂志好运。诗人直接把他们的事业比作一艘漂流的小船，将新一代阿尔戈斯人带往他们的宝藏——金羊毛或者塞壬的头发。他在白色“风帆”（toile）的隐喻中，同时凝聚了书写的纸张、油画的表面和航船的风帆这几个形象。由此，他把一首友好的应景诗变成了诗集的入口。他向“任何配得上”（n’importe ce quivalut）的东西一视同仁地致敬，而这致敬中汇集了三十年的诗歌:“任何东西”表面看来轻浮随意，但它其实有确切的内容，因为它是对以下事物的概括：无法用普通语言描述的孤独航行，对海难的叙述，以及被受难者写到“空旷崇高”的表面的星辰。

因此，从某种意义上说，对我们所关心的涉及云、阴森海难、孩童般尾翼的隐晦事件，《致敬》这首诗解释了其中的关键问题。在书的结尾，最后的疑问回应了最初的肯定。也许最后被吞没的是那艘有着“奢华的船头”、穿过“闪电与寒冬的浪涛”前进的船。也许形只影单、消失于“徒劳的深渊”的塞壬是诗集最初致敬的“一群塞壬”的姐妹。此处与彼处一样，涉及的其实都是诗歌行动问题。诗歌行动以及它在现时环境中得到实现的可能性：“闪电与寒冬的浪涛”，“如玄武岩和熔岩一般的云”，“囚禁的回声”，“徒劳的深渊”。所有这些隐喻不断地同时出现在马拉美诗歌中，来指代诗歌“有限的行动”展开的时间和空间：这是某个过渡期或空窗期的冬天或“隧道”，在此期间，诗人无法令有待形成的公众听到自己的声音；这是低压的云层或“平庸的玄色风帆”[1]（voile basaltique du banal），借助它，日常的报纸或演出

[1] «Crayonné au théâtre», *O.C.*, p.298.（《剧院速写》，《全集》，第298页。）

从一种对公众的经济学概念中汲取“平庸元素”(éléments de médiocre)，以此来填补出现在同一人群中的“徒劳的深渊”或“无法餍足的饥饿的无底洞”。人群隐隐意识到自己潜在的崇高地位，贪婪地等待着一切能喂养“被社会协定刻意忽视和挫败的幻兽那血盆大口”[1]的东西，哪怕是替代品也毫不介意。

因此我们可以用全书小结的形式重新组织一下前面提到的假设。假设一：或许骄傲的诗歌之舟在追寻金子和虚无缥缈的星辰途中，因撞上自己野心的礁石而粉身碎骨，然而在时代和大众的冷漠海洋中，这次海难最后连出现在被小报囚禁的回声中的机会都没有。假设二：或许事实正好相反。时代和大众的“徒劳的深渊”一点都没有忽视“重大的沉船事件”代表的崇高意义。受挫于社会协定的平庸性，这深渊渴望金色幻兽的沉没，幻想一种未来的统治形式取代作为商品等

[1] «Crayonné au théâtre», *O.C.*, p.298.(《剧院速写》,《全集》，第298页。)

价物的黄金的金钱统治。它吞噬了遇到的所有沉船：瓦格纳圣殿中观看《诸神的黄昏》的品味高雅的观众，观看彭萨（François Ponsard）古典悲剧的资产阶级，观看平庸肥皂剧的平民。“满心嫉妒的暴风雨”[1]或憧憬伟大事物的“饥饿人群”[2]的狂怒只能把新诗中孱弱的塞壬吞进自己那吞噬一切的腹部。然而这种吞噬本身也可以有两种对立的解释。它可以是野兽对新诗的同化和改造，随时准备用否定它的事物来装扮自己。反之，它也可以是新诗中塞壬的躲避，塞壬通过躲闪的行动隐藏于野兽的腹中。马拉美的诗歌就像柏拉图式逻各斯的鲜活版本，重要的是选择适合或不适合交谈的对象，贪婪的根本不是海洋，而是这诗歌，哪怕这种贪婪意在为所有人保留一个丰富的未来。令塞壬溺毙的不是深渊，原因有二，其中任何一个原因足以解释一切。原因之一，与船只

[1] Cf. «Le Mystère dans les Lettres», *O.C.*, p.383.（参见《文学的神秘》，《全集》，第 383 页。）

[2] «La Cour», *O.C.*, p.414.（《宫廷》，《全集》，第 414 页。）

不同，塞壬不会溺水。不但如此，她们还常常深潜入水中来躲避危险。原因之二——也是更为彻底的原因——，除了诗人的文字，塞壬并不存在于任何地方。在荷马史诗中，她们是虚构出来的生物，具有欺骗性的力量，如果水手不想办法避免听到塞壬的歌声，就会被这歌声拖入深渊。马拉美把她们变成了诗歌本身的象征，变成了歌声的力量。这歌声在同一时间既能被听到，又能沉默。塞壬不再是虚构出来的骗人的生物，而是虚构本身的行动和悬止：故事转变成转瞬即逝的假设。而诗歌探测的正是这种转变。假设游戏也是一种替换活动。“失去风帆的桅杆”（mât dévêtu）是尤利西斯的桅杆，他把自己绑在桅杆上来抵挡塞壬之歌的诱惑，在费阿刻斯人（Phéaciens）的岛上靠岸时，他又紧紧抓住桅杆来抵挡暴风雨的袭击。诗歌躲开了等待它坠入的深渊，因为它改变了虚构的模式本身，用虚无缥缈的塞壬之歌取代了《奥德修纪》式的史诗。因此塞壬所喻指的，诗歌所实现的，恰恰就是诗歌预计会遭遇的事件

和风险，因为它出现于一个还没有准备好迎接它的时代和“思想氛围”中。这首诗的论据完全被总结《有限的行动》的疑问所规定。面对想要“行动”的朋友，诗人疑惑是否“与其就身边某个至少还不完整的状态，贸然提一些有关艺术的极端结论，……还不如以戏耍的态度对待它们，然而是通过一种趾高气扬的反转，带着一道默认的命令；而在时间无感知的部分，在展开的、清晰的、明显的书页上颤动着的，没有什么能够发现它已准备就绪”[1]。因此，我们这首十四行诗的节奏既总结了新诗的冒险，它的内在转变，也总结了它与产生它的场所之间的游戏。总而言之，它有点像具有道德训诫意味的寓言。这个寓言改写自一个古老寓言，讲的是被暴风雨击败的骄傲的老橡树和懂得如何回避暴风雨怒火的脆弱的芦苇的故事。

---

[1] «L'action restreinte», *O.C.*, p.373.（《有限的行动》，《全集》，第 373 页。）

神秘诗学

那么我们是否应该说，出现在曲折的阿拉伯花纹那沉重的云后面的，是普通隐喻的十分平淡的光线？隐喻令诗歌成为古老辽阔的大海上漂浮的扁舟，或擅长同一时间既向感官呈现自身又向智力掩藏诱惑手段的塞壬。可以肯定的是，马拉美的诗开发的是有限的诗歌形象与隐喻宝库，其中一些形象与隐喻已经在岁月中消失：扔给浪头、听凭其处置的作品的风险和孤独，天籁般的合唱和翅翼受缚的天鹅，绯色的朝霞和在紫色和血色中凝固的落日，在寒冷空旷的房间、暗淡的灯光和群星不确定的闪烁之间犹豫的夜晚。大部分题材都很古老，同样地，题材充当象征的方式也很古老。只是还需弄

清“题材”一词的所指，以及象征行为的确切意义。上文我们已经解读了诗歌最初的几个假设。但我们此举的结果究竟是什么？言说了诗歌“想言说”的？然而，将马拉美这个专有名词与“象征主义”这个流派名称联系起来的事业，其特殊性恰恰就体现在“想言说”这个词组本身的涵义中。马拉美并没有兴趣描写对大海的印象，正如他没有兴趣借助这些印象来传达有关人类命运的普遍思考。那么诗歌对他来说是什么呢？在回答某个纠缠不休的提问者时，他曾有一次“十分为难、吞吞吐吐”地给出了如下定义：“诗歌是回归根本节奏的人类语言对存在诸显像（aspects）[1]的神秘意义的表

---

[1] 在这个定义中，“les aspects de l’existence”是马拉美哲学和诗学的一个重要概念。有学者指出马拉美赋予了这两个词特定的涵义，aspect 和 existence 应该从本体论和词源学角度去理解，其中 aspect 是 *ad-spect*，existence 是 *ex-istence*，也就是说前者是“变得可见”，后者是“脱离（虚无）走向存在的绝对静止”（Eric Benoit, «Un enjeu de l’esthétique mallarméenne: la poésie et le sens du monde», Romantisme, n° 111, 2001, p.118）。因此我们没有把“les aspects de l’existence”直译为“存在诸方面”，而是译为“存在诸显像”。——译注

达。”[1]这一定义还不至于让人头疼，只是有些不合常理。初看之下，没什么比“存在诸显像的神秘意义”——总的来说就是泡沫——更为模糊的东西了，而马拉美诗歌的节奏致力表达的正是这一神秘意义。一切问题全在于反过来看到，在马拉美身上，所有这些概念都是密切相关的。

有关神秘的词汇

那么这“神秘”到底是什么？我们先来定义一下它发生的场所：它可以被确切定义为“超越”自然的东西。马拉美的世纪曾固执地反复重申，“超越自然”的，是精神（l’esprit）。这个答案的不便之处在于它是同义反复的，因为除了“超越自然”的东西，“精神”没有其他内容，而每个人都可以根据自己的看法，在“超越自然”之处安放他的神祇。而且为了定义“超越自然”，我们需要定义自然。自然到底是什么呢？自然“常被

[1] Lettre à Léo d’Orfer, 27 juin 1884.（给莱奥·道尔费的信，1884年6月27日。）

等同于树叶”，这种认识令自然的观念变得可以触摸，在这一认识背后，自然可以被归结为一句“绝对的格言”：“存在的东西才存在”[1]。那么存在物的存在必要性之外“产生”的又是什么呢？从逻辑上说，是不能存在物的存在。后者只有两副面孔：它可能是没有存在理由的事物的幻象或苦难；反之，它也可能是将这种偶然性转变为闻所未闻的肯定力量的事物的荣耀。马拉美比即将来临的世纪的哲学家们先行一步，将这超越存在之物归结为两个词：存在（existence）和人世生活（séjour）。如此一来，诗歌的定义延伸为它的任务：“它赋予了我们的人世生活以真实性，并构成了唯一的精神任务。”[2]

首先，我们把令存在场所内在地神圣化为人的世界或人世生活的东西称作“精神”（esprit），把与这种神圣化相适应的存在的不同显像之间的

[1] Cf. «Bucolique», p.404, et *La Musique et les Lettres*, p.647.（参见《牧歌》，第404页；以及《音乐与文学》，第647页。）

[2] Lettre à Léo d'Orfer, 27 juin 1884.（给莱奥·道尔费的信，1884年6月27日。）

关系体系称作“神秘”(mystère)。诗歌的任务是最崇高的精神任务，因为它确定了令人世生活变得神圣的显像体系。

那么显像又是什么？让我们先从它不是的——也就是模型——说起。在自然及再现自然的时代，存在许多模型，人们摹仿这些模型，观众或读者因辨认出模型而感到愉快。然而存在两类模型：一类是我们觉得与我们自己或我们周围人相像的人物；还有一类是原型，即根本的形式，它并不表现为哪个勇敢的骑士，或有责任感的男人，或美丽的女人，而是对每一种美德或优秀品质的归纳。这些模型本身还有一个值得尊重的模型：理念或形式，柏拉图的 *eidos*[1]，正是它赋予一切人类现实——城邦的正义或木工的床，美或跳蚤——以一种神圣典范，而人类现实只是对这种典范的不完美摹仿。根据柏拉图的学说，这些理念之上盘踞着终极目的——善的理念，后者的光

[1] 希腊语，意即抽象形式，柏拉图理念论中有两个术语，eidos 和 idea，法语通常翻译成 forme 和 idée 以示区别。——译注

明照亮了理性世界，正如阳光照亮了感性世界。

而消失的正是这一切。令人景仰的亚历山大体那无关紧要的危机指向一种更为严峻的现实：理念天空的消逝。再也没有“至高无上的模子”，没有“任何存在物”，再也没有“为我们死后封圣的神圣的号码师”。诗人再也没有模型——神圣的或人间的——可以摹仿。从今以后他只有“唯一的诗句辩证法”可以依靠，依据某个根本的节奏来聚拢“所有分散的、被忽略的、漂浮的矿床[1]”，让理念封印的颜色更加鲜亮。取代粉身碎骨的太阳的，正是它的粉尘：泡沫的边缘，小丑的金属亮片，灯光在舞台幕布上打出的金边，跳动的火焰一般的女人头发。取代可资摹仿的模型的，是散落在粉尘中的需要被抓住的种种显像：不是事物的形式，而是事件，是事件－世界的瞬间，只要稍加“注意”，就会发现它们存在于所有日常景观中。马拉美不只是莫奈（Monet）的

[1] «Solennité», *O.C.*, p.333.（《盛典》，《全集》，第 333 页。）

同时代人。他也是艾蒂安·马雷（Etienne Marey）和他的连续摄影枪的同时代人，这把摄影枪让大家看到了不可见的时间连续性，而鸟的飞翔或马的奔跑在这连续性中分解。马拉美以自己的方式把这一切告诉我们：自然已经“存在”，“从此以后唯一可做的就是在时间之中抓住稀少或多样的关系”[1]。不过，他的问题显然不在于通过分解来更好地认识或描绘这种或那种自然现象，而在于将后者提升至人工技巧的位置。各种显像不能重新组合成统一的已知场景；它们被改变布局与节奏后，在理念的神秘中重新调整了次序。

这种神秘毫无神秘性可言。它其实就是重组的行动。理念集合了各种显像即分散的元素，将它们制作成另一个世界的观点——这个世界既呈现又消失在日常景观中——，也就是人的行动及其人世生活形式之间联系的种种可能性。我们可以将这一工作的结果称作“类型”（types）。马拉美的类型区别

[1] *La Musique et les Lettres*, *O.C.*, p.647.（《音乐与文学》，《全集》，第 647 页。）

于这个名称通常具有的意义：类型既不是模型也不是人物，而是“根本的显像”，它不是某种精髓的复制品，而是某个没有模型的理念深具代表性的轨迹。根本的显像——或者不如说显像的综合——将分散的元素聚拢成一个形象，或者在某种感性现实中切割出一种前所未见的形象。要理解这一切，并不需要迷失于形而上的深渊。新的理念完全是表层的东西。它尤其是瞬时的，完全存在于某个不稳定的理念那稍纵即逝的轨迹中。我们总是在艺术最短暂——甚至最常见——的形式中最明白无误地遇到它。前提是使自己置身于那个“哲学点”，在这个点上，理念显现的神秘性准确地介于人的某个姿势与它所暗示的某个形象之间。如此一来，舞者再现的不是某个正在跳舞的女人，也不是写于书中的故事。她不是一个被认出或有待被认出的女人，而是“一个隐喻，概括了我们形式中的某个根本显像，宝剑，酒杯，花朵，等等”[1]，“一切

[1] «Ballets», *O.C.*, p.302.（《芭蕾》，《全集》，第 302 页。）

花束的空无”即是这个意思：不是理想的花或对花的理念，而是漂浮于女人与花之间的击脚跳的轨迹，这轨迹画出了花萼那转瞬即逝的形式，它是所有花的模型或母体，然而也是某朵花的盛开和某个端起友谊之酒杯或节庆之酒杯的手势之间所有结合关系的模型或母体。

隐喻与象征首先不是代表抽象思想或一方与另一方结合方式的具体形象。隐喻首先是一种移动，而象征从词源看指的是调和，是结盟的符号。象征性隐喻是一个移动姿势，将一种组合步伐的方式与一个世界模型结合成虚拟花的形式。再现时代的隐喻或象征，它们的品质来自它们的稳定性：太阳与荣耀，狮子与勇气，鹰与尊贵，蛇与诡计……至于绝对的恶，贺拉斯在《诗艺》中已一蹴而就地界定了它，那就是不和谐的隐喻，长着鱼尾巴的美丽女体。*Desinit in piscem*。[1] 我们讨论的这首诗的

---

[1] 拉丁语，意即“以鱼尾巴结束”，贺拉斯《诗艺》中有“*Desinit in piscem mulier formosa superne*”的句子，“上半身是女人雕像，下半身是鱼尾”。——译注

结尾以自己的方式翻译了《小拉鲁斯词典》（*Petit Larousse*）粉色页面[1]中的这句拉丁语：

[···]

Avarement aura noyé

Le flanc enfant d'une sirène.

……

被贪婪地淹没的

是塞壬孩童般的尾翼。

塞壬是新式美的标志，是人工技巧的强大力量，是“有机美”的对立面。这种“有机美”由写《斐德罗篇》的柏拉图传给了亚里士多德，亚里士多德传给了贺拉斯，贺拉斯传给了布瓦洛（Boileau），布瓦洛传给了所有人。但是，与古代经典产生对立的并不是怪物，并不是身体各部分

[1] 《小拉鲁斯词典》中有一些特殊的粉色页面，上面收集的是法语或拉丁语引文。——译注

或不兼容特征之间不可思议的组合。塞壬不是女人与鱼的组合，它是女人的某个手势——是舞女的击脚跳，但也可以是展开的头发或扇子——与某种世界形式之间偶然而瞬间的组合。在生物个体与物理世界之间，隐喻展开并折合了两个事物之间的和谐：一方是转瞬即逝的轨迹，另一方是某种金子般的尘埃，已经消逝的太阳的替身。塞壬是将两个舞台结合成唯一一场演出的姿势，也是其象征。应该从这个意义上去理解“暗示”（suggestion）和“影射”（allusion）这两个马拉美惯用的词。“影射”从词源来看指“赌博”——演技的娴熟和对骰子下的赌注。“暗示”是赌博的动作，指向某个可能失约的观众，是舞女舞出的象征，是一切美德或特征的象征，是一切和谐的象征，这和谐由我们的精神舞台与世界舞台——更确切地说是世界的舞台化——之间的脚步划出，随后立即又被这脚步抹去。这就是“神秘”。它的舞台不会消失于任何海浪中。反过来，它完全是准确性与瞬时性。只不过，为了不消融于空无中，

这种瞬时性要求一个守时的观众，来发现和解释存在于普通事物之中的另一个舞台。用马拉美的话来说：一个“习惯做梦”的人。

梦境

“梦”同样是个含义确切的词。马拉美曾提到梦的“不容置疑的翅翼”[1]，这是消逝的理念天空的内部褶皱，使人们能在“所有分散的矿床”中抓住金色的粉尘。他这样说并非没有用意。“梦”指的并不是令多愁善感的灵魂迷失其间的云，而是“比较显像和它们触及我们智力的数”[2]的能

---

[1] “Quand l’ombre menaça de la fatale loi/Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres,/Affligé de périr sous des plafonds funèbres/Il a ployé son aile indubitable en moi”, *O.C.*, p.67.（“当命运法则的阴影威胁 / 这古老的梦，我脊柱的欲望和痛苦，/ 受折磨，即将消亡于阴郁的天空 / 用不容置疑的翅翼将我覆盖。”《全集》，第 67 页。）（葛雷、梁栋译文：“当阴影用命运之法威胁 / 这古老的梦——欲望彻入肌髓的痛苦，/ 它因泯于阴郁的穹隆之下而忉怛，/ 并把不容置疑的翅翼覆在我的身上。”《马拉美诗全集》，浙江文艺出版社，1997 年，第 88 页。译诗题为《梦翼》。——译注）

[2] *La Musique et les Lettres*, *O.C.*, p.647.（《音乐与文学》，《全集》，第 647 页。）

力，如果观众能在“存在物”中分辨出可能或不可能存在的事物那转瞬即逝的显现，那么他就能注意到显像和数之间的偏离。因此，今晚和别的夜晚一样，在一个美学家通常不会在里面流连的民众剧院。身穿亮片装的小丑在此表演驯熊节目。突然之间，表演失控。在小丑做了一个灵活的动作后，熊将两只前爪搭在了他肩上。至高无上的表演，其间动物获得了人的姿态，向幻术制造者询问其力量的秘密。直立成问号的熊在此可与它的同名者相媲美。同名者，也就是《骰子一掷》或《以yx结尾的十四行诗》结尾出现的大熊星座。在这个“绝对的场所”正发生着“星体历史上的一个悲剧，悲剧选择在这个普通的剧院降临”。人群暗淡下去，成为“他们那歌颂演出的精神状态的象征”[1]。

梦是一种力量，通过目光惊扰另一场表演，通过话语给这场表演打上印记。表演是“清晰可

[1] «Un spectacle interrompu», *O.C.*, p.277.（《中断的演出》，《全集》，第277页。）

见的，比庞大的支架更为清晰”[1]。梦是选择“显像”的视点。或者说，显像本身即是视点：就像另一首公认难解的诗歌所说的那样，从这个视点出发，某个场域得到定义，这个场域充满了“景致”（vue），而非“幻象”（vision）：

Oui, dans une île que l'air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions.

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara.

是的，空气给岛屿安置上

[1] «Un spectacle interrompu», *O.C.*, p.277.（《中断的演出》，《全集》，第 277 页。）

景致而非幻象
每一朵花都无止境地开放
令我们瞠目结舌。

每一朵都那么巨大
平日里都装饰着
光明清晰的轮廓，像是空洞
将花朵与花园分隔。[1]

“神秘”诗除了讲述这个充满惊奇的夜晚，没有言说更多东西。“光明清晰的轮廓”像金色的光环包围着花，把它们同花园隔开。它是最根本的显像，是那个视点，将“清晰可见的演出”与普通的支架分离开来。直立行走的熊是被召集来

---

[1] «Prose», *O.C.*, p.56.（《致德泽森特的散文诗》，《全集》，第 56 页。）（原题为 «Prose pour Des Esseintes»。葛雷、梁栋译文："是的，在和风吹展的历历在目 / 绝非海市蜃楼的小岛上 / 盛开的百花使原野更加绚丽，/ 我们的言语难以奇迹。// 如此烂漫绚丽的大地 / 千花万卉争艳斗奇，/ 每一朵花的清晰轮廓，/ 都是开向一片崭新天地的窗子。"《马拉美诗全集》，浙江文艺出版社，1997 年，第 66 页。译诗题为《为戴泽特所赋短章》。——译注）

见证演出之壮美的人群的象征，就像一百朵鸢尾花被召唤至诗歌，“来承担新的责任”，即存在的责任，它们不再仅仅是自然的产物或装饰性的花卉，而是“理念”的新形象：不再是神圣的形式，而是类型；感性的花成为自身的寓言和感性理念的象征：花萼与包围它的光环相似，花与它的名字相仿，这个名字是鸢尾花（iris），是目光具有的清澈力量，也是彩虹女神（Iris）这个诸神的信使、这个逃亡神祇的替身具有的清澈力量。

当然还存在另一种“看的方式”，就是小丑的目光，舞台督导的目光。他们打破了魔力。突然，从布景的空隙间出现了另一种象征，最具代表性的“现实”象征：一块作为诱饵的肉被递给熊，好让它放开爪下活生生的猎物。因为，面对这至高无上的一幕，剧院工作人员看到的只是可怕的场面。习惯日常表演和奖赏的熊又变成四脚落地状态，幕布随后降下，恢复“它那以票价和老生常谈为内容的日常”。正常的看问题方式。只不过

做梦的人选择显像，即熊的动作，并把它们组合成谜，他这种看问题的方式“更为高级，甚至是真正的方式”[1]。诗歌即是对这种真理，对这种准确的中断的追寻。

这就是梦，梦就是在驻扎于人所未闻的天空下的所有马戏团中抓住这种潜在性的能力，将充满偶然性的一幕中短暂出现的类型等同于内心舞台的能力，而这个舞台是“任何用肯定的眼神看自然的人”身上“类型与协调的概括”。[2] 这就是诗歌书写的内容。证人是同时象征梦、戏剧和诗歌伟大之处的人物：哈姆雷特。这个“梦想家代表”向我们呈现的到底是什么？黑格尔和其他一些人将哈姆雷特变成了浪漫主义人物的原型，这个人无法做出任何决定与行动，因为他是典型的基督教时代的儿子，是在被“复活者”遗弃的世界里，再也无法找到与自身相称的行动的

[1] «Un spectacle interrompu», *O.C.*, p.278.（《中断的演出》，《全集》，第 278 页。）

[2] «Planches et feuilles», *O.C.*, p.328.（《戏台和纸张》，《全集》，第 328 页。）

英雄。这些研究者似乎都没有注意到一个古怪的事实：这部戏剧里的所有人物都死于这个人物之手，或者死于他不“作为”的事实。因为哈姆雷特代表的是“显现本身的恶”（le mal même d’apparaître），是令所有人在它面前纷纷死亡的影子。这里头没有任何心理学或基督教色彩。恰恰相反，哈姆雷特通过一件事预告了某种诗歌的未来，这一诗歌摆脱了费心让人辨认出人物的负担：他是“无法成长的潜在的领主，是所有人青春的影子”[1]。他是“存在还是死亡”的力量，是无须理由即存在的力量，是通过人工技巧存在的力量。总而言之，他是诗歌象征化的象征，他让抽象类型得以存在，以此取代模型的唯心主义或人物的现实主义。哈姆雷特是至高无上的类型，他组织其他类型，正如古希腊悲剧中的领唱组织合唱队队员。他所代表的怀疑或梦是潜在性和虚拟性的力量，这种力量令所有人物都沦为哑角或

[1] «Hamlet», *O.C.*, p.300.（《哈姆雷特》，《全集》，第 300 页。）

挂毯人像，也就是说抽象显像。哈姆雷特根本不是昨日的影子，而是关于理念的新戏剧的影子，这影子是对明天的承诺，而这新戏剧将把以人物和对模型的辨认为核心的旧戏剧拉下宝座。理念是象征，也就是在某场表演短暂的行动中，在局限于自身显现的不同显像或类型之间订立的协议。哈姆雷特的独白归根到底说的是这种意思："存在还是死亡"，也就是成为超越存在的东西——不存在的纯粹力量——投射到存在上的影子。

因此，在马拉美那里，象征不是形象，正如理念不是客体的形式，正如隐喻不是交流情感的手段。象征和隐喻并不表达理念，它们令理念存在。它们是产生理念的行动，它们建立了理念的仪式。回到我们的"致敬"（salut）。并不存在这样的事：一边是诗歌的"场合"——在餐会上举起酒杯的普通动作可以是诗人的，也可以是实业家的——，另一边是成为诗歌内容的海洋比喻。举起酒杯的"真实"动作和带来一群诗

歌的塞壬的写作行动交织于同一块布料上。它们属于歌颂人世生活的同一种祝圣仪式。一种举动到另一种之间的连续性由虚构的塞壬和举起的酒杯之间的对等性获得保障：酒杯，“我们的形式的隐喻”，在第一天从“古老蓝天下金色雪崩”和“星体永恒的雪”[1]中脱落的花萼，宁静河岸边的尤利西斯和脚步悄无声息的瑙西卡（Nausicaa）之间纯粹理念上的相遇开出的白色睡莲[2]，以及，新圣体的花萼，人世生活的一种纯粹人化的变形：

Le pur vase d'aucun breuvage
Que l'inexhaustible veuvage.
没有饮料的纯粹的瓶
无穷无尽的守寡期。[3]

---

[1] «Les Fleurs», *O.C.*, p.33.（《花》，《全集》，第 33 页。）

[2] «Le nénuphar blanc», *O.C.*, p.283–286.（《白色的睡莲》，《全集》，第 283–286 页。）

[3] *O.C.*, p.74.（《全集》，第 74 页。）

从虚无到空无

“不如说是空无。”那个希望诗歌一字一句战胜偶然的人，他把“空无”作为第一个词写在后来成为遗嘱的书中，这显然不是一种偶然。而他对这个词的选择也不是出于偶然。“空无”正如“任一”（aucun），属于奇特的否定代词家族，这些代词如果单独使用[1]，可以根据说话者意图，或保留通常伴随它们一起出现的否定副词的影子，或反过来获得它们的积极价值：rien，*rem*[2]，某事物，永远受困于存在（être）与不存在（non-être）之间，正如哈姆雷特。

不存在，虚无，我们知道——我们知道的有些多——它是写作《海洛狄亚德》（*Hérodiade*）时期的年轻诗人“在挖掘诗句”时遭遇的双重漩涡中的一重。那个时期他追求纯粹的作品，认为它是纯粹意识的产物，而纯粹意识被伊纪杜尔的

[1] 法语中，这些否定代词通常需要与表示否定的副词“ne”一起使用。——译注

[2] 拉丁语，事物。——译注

“蜘蛛刀”，甚至被割下施洗者约翰的头放到银盘上的刀切断了与自身的一切联系。评论者抓住这一点展开了无休止的询问：是不是维利耶·德·利尔-亚当（Villiers de l’Isle Adam）或勒菲布尔（Eugène Lefébure）让他知道了黑格尔，空洞的存在和无法界定的虚无的绝对主体和原始身份？他是通过《两世界杂志》还是别的杂志知道叔本华的？但重点在别处。重点并不在于他遭遇绝对和虚无的方式，因为在他那个时代，绝对与虚无的话题几乎无处不在。重点在于他对待这种相遇，随后走出这一“疾病”的方式。自康德以来，人们通过批判思想走出了教条的迷梦或绝对的无眠，思想能够辨别实践领域及其权力界限。马拉美在走出1865年的重大危机后也是这样做的。他为自己重新组织了精神体系。他批判性地将精神的美杜莎之颅——绝对与虚无，作为虚无的绝对——转变成了一种新的二元性，能够被目光所及，能够被笔触所逮。确切来说，这二元性即是我们前面已经碰到的二元性，无限与空无，内在于空无

的无限，一切事物与自身的转瞬即逝的差别，好像“心思清澈细腻的中国人”在“美好的月光下，在雪白的杯子上”画出“纤细、苍白的蓝线条”，谁见了这种形象都会放弃绝对性的“残忍国度”里“贪婪的艺术”。[1]

《诗集》的顺序呈现的正是上述转变。马拉美在其中将诗歌布置成了一出戏剧，无视诗歌写作的时间顺序。这一戏剧从向蓝天高处寻找理想性的诗歌出发，用《海洛狄亚德》结束了这美丽的蓝色，进入了寒冷的月夜。在这个夜晚，诗人这个逃亡太阳的继承者必须变得无人称，好让纯粹理念的诗歌焕发出纯粹的美，同时像他的女主人公那样幻想“小羊皮铺成的床”，比僧侣的袍子、比死者的裹尸布缠裹得更紧。它与“牧神”、消失的林中仙女、“演奏逃亡”的笛子一起，向“古老夜晚的星团”、向纯粹理念的“微弱亮光”发出的月光般的“寒冷闪烁”道了永别。作为后者的对

[1] «Las de l’amer repos», *O.C.*, p.35–36.（《厌倦苦涩的休息》，《全集》，第 35–36 页。）

立面，它提出了技巧的纯粹力量，这是“辽阔的、孪生的灯芯草地，人们在草地的天青色下玩耍”，这片灯芯草地懂得

> […] faire aussi haut que l'amour se module
> Evanouir du songe ordinaire de dos
> Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
> Une sonore, vaine et monotone ligne.

> ……在抑扬顿挫的爱情所能达到的高处
> 消失的，是那普普通通的梦中的背影
> 或被我朦胧目光追随的纯洁的纤腰
> 所化成的响亮、徒劳、单调的曲谱。[1]

---

[1] «Prélude à l'après-midi d'un Faune», *O.C.*, p.51.（《牧神午后》，《全集》，第 51 页。）（葛雷、梁栋译文："让爱的私语如逝梦一样轻盈 / 如闭目冥思中 / 清脆、怅惘如丝如缕的 / 笛声一样柔美。"《马拉美诗全集》，浙江文艺出版社，1997 年，第 54 页。译诗题为《一个牧神的午后》。此外，马拉美原诗题为 «L'Après-midi d'un faune»，«Prélude à l'après-midi d'un Faune»（《牧神午后序曲》）是法国印象派音乐家德彪西根据马拉美诗歌所谱写的曲子，此处疑为朗西埃笔误。——译注）

越过这条分界线后，“坟冢”与“扇子”、“小调”与“十四行诗”的分布建立了同样多的场景，其间逃亡太阳的悲剧，向虚无堕落的悲剧在某种稍纵即逝的在场的神秘中产生了变化：

[···]
Une agitation solennelle par l’air
De paroles, pourpre ivre et grand calice clair
Que, pluie et diamant, le regard diaphane
Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,
Isole parmi l’heure et le rayon du jour!

……
话语的气息庄严地吹拂
醉人的紫色和明亮的大花萼，
雨水和钻石般透明的目光
停留在永不凋零的花朵上

在时间和白日的光线中辨别出晃动！[1]

然而，没有什么能比“几首十四行诗”[2]更好地概括这一从虚无向空无的转变。诗人用这些十四行诗描述了四个夜晚，四个季节。首先是逃亡的太阳和失去神灵的空洞天穹的秋夜，哀悼亡魂的房间，这房间同时也是登基即位的大堂，天才诗人“张灯结彩的星体”在此点亮，而诗人的责任是继承理念－太阳的遗产。随后是诗人－天鹅的冬夜，诗人与他无法接近的模特海洛狄亚德一起，在纯粹理念“轻蔑的寒梦”中一动不动，比“与自身相似的空间”更为封闭。接着是春夜，诗人逃离昔日太阳“美丽的自杀”，让金发散发光芒，后者像那一百朵鸢尾花那样被召唤来承担新

[1] «Toast funèbre», *O.C.*, p.55.（《悼辞》，《全集》，第 55 页。）（葛雷、梁栋译文：“使这由语言的飑风造成的庄严运动继留人世 / 陶醉的绛红和明艳的巨大花萼，/ 这闪着雨滴、宝石、明眸之光 / 的不凋的繁花，/ 亭亭玉立在逝水的光波！”《马拉美诗全集》，浙江文艺出版社，1997 年，第 63 页。译诗题为《悼歌》。——译注）

[2] *O.C.*, p.67–69.（《全集》，第 67–69 页。）

使命，像“颐指气使的孩子的军帽一样”，象征新理念的一个显像。最后是夏夜，被清空了一切与死相关的东西和一切客体，只沦为“有着空洞响声的被取消的小玩意儿”。没有任何装饰，就像一切花束的理念鸢尾花，“ptyx”[1]一词正是“近乎空无”状态产生的力量，后者同时阻挡了存在的粗暴和虚无的焦虑。在交汇与反射中，诗歌空间通过这种力量，用自己的光线、自己闪烁的七重奏，取代了天空已熄灭的火光。

因此诗人笔下描绘出的“空无”或“近乎空无”之于虚无，相当于“显像”之于古代模型，相当于无限之于绝对。换句话说，太阳－理念的替代品与驱逐虚无的“近乎空无”相似。被粉碎的理念的金色粉尘等同于被驱逐的虚无的泡沫，等

[1] “ptyx”是马拉美著名的《以yx结尾的十四行诗》中第二诗节第一句结尾。这个词应该是马拉美为押“yx”韵而生造的词。据考证，该词在马拉美全部诗歌中只出现一次。马拉美在1868年5月3日写给勒菲布尔的信中说，“你们商量好后告诉我ptyx这个词的真正意义，或者向我保证别的语言中不存在这个词，我更喜欢后一种选择，这样我会很开心，因为我通过音韵的魔力创造了它”。——译注

同于栏杆上的火，在一场演出的时间里，这火焰将“刘海的金色”混入帘子那“天真的褶皱”[1]中。

然而，要分开马拉美的笔触与弗朗索瓦·戈贝（François Coppée）的笔触，分开马拉美的美学与德泽森特的美学，还得做一点区别。无限与空无的亲缘性可以从几个角度去理解。在黑格尔时代，这种亲缘性产生了“坏无限”的作品，让·鲍尔（Jean Paul）式的感伤小说或幽默小说。在马拉美时代，这种亲缘性在福楼拜的小说中得到了最完美的表达。一种核心思想刺激着这种美学：无论什么事物都可以是美的，只要能够在事物之中激发无限——也就是事物本身的虚无。对于任何微不足道的事物，任何无关紧要的故事——有关咖啡的对话、农业大会的发言或外省的通奸故事——，我们要做的是好好对待这些小小的老虎窗，因为透过它们可以看到无限的黑洞：漠然的电流令原子永恒地旋转，偶然地让笨拙的医生与女孩同时身处这个散

[1] «Sonnet d'inauguration du théâtre de Valvins», *O.C.*, p.182.（《为瓦尔凡剧院揭幕写的十四行诗》，《全集》，第 182 页。）

发鸢尾花香的农场房间里，而医生首先注意到的是女孩的指甲。一行文字接着一行文字，福楼拜的艺术在于令连接和解释的螺栓全部脱落，在对无足轻重的场合里毫无特点的场所的描写中引入了无限的空洞，作为自身无限之概括的空洞，也就是照在东方沙漠上的烈日的空洞，以及与烈日相似的人物：这些姿态高贵然而谈吐乏味的头颅，这些被跳蚤啃噬、只剩首饰蔽体的乞丐。表面看来，没什么比《包法利夫人》更接近这种"游乐场宣言"美学：成群结队涌来的游客只须付一分钱，因此诗人的女伴只肯展露自己的身姿和一闪而过的秀发的光芒。而且，没有附加故事与装饰，

[…]

Rien qu'à simplifier avec gloire la femme
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit

De semer de rubis le doute qu'elle écorche
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche

……

仅仅通过充满荣耀的简化行动，女人
就用她闪闪发光的头颅建立了丰功伟绩

因为她剥去怀疑的外皮，给它镶嵌上红宝石
仿佛她是快乐而威严的火炬[1]

"给怀疑镶嵌上红宝石"——近乎空无的事物把一切平庸都从自身剥离——，这可以较好地总结福楼拜的行动，然而，简化、功绩、荣耀制造了距离。在愚蠢之空洞中挖掘无限之空洞的近乎空无的事物，它与它试图否认的东西太相似。"无与伦比的漂亮风格，"马拉美这样评论《布瓦尔与佩居榭》，"但是，有几次，因为华丽的赤裸，我们几乎可以说它毫无价值。主题在我看

[1] «La déclaration foraine», *O.C.*, p.282.（《游乐场宣言》，《全集》，第 282 页。）（葛雷、梁栋译文："女子一旦被光荣纯化 // 便会用杰出的身影实现赫赫功勋 / 这是播种着红宝石和赤裸疑惑 / 以及快活、受命的火把的功勋。"《马拉美诗全集》，浙江文艺出版社，1997 年，第 248 页。葛雷、梁栋将包含这首十四行诗的散文题目译为《杂技场宣言》。——译注）

来似乎暗示着荒唐，很奇怪这种事会发生在这个能力强大的艺术家身上。”[1] 布与居谢回到他们的抄写台，无限的巨大空洞又笼罩在愚蠢的普通空洞之上。在字里行间流动的无限那难以察觉的差异取消了自己，最终堕入空无之中。从中产生了一个教训：那令随便什么事物变得无限的近乎空无不可能是那个制造空洞的大机器，也就是普鲁斯特后来谈论的风格的“自动走道”。无限必须被清点，显像必须被选择、标上数字、排好顺序。由于受到先生太太们的轶事的粗暴限制，又缺乏对无法衡量的时间的限制，小说将永远不适合承担“简化”与“荣耀”这一双重任务。诗歌可以，因为它可以确定一个准确的时间，不是相对于故事而言，而是相对于显像而言：是故事的可能性，我们也完全可以说是故事性，是作为精神舞台与世界舞台之协调性的人世生活的根本类型。*res*，空无，它不应该是任意事物，它应该

[1] Lettre à Gustave Kahn, 13 janvier 1881.（给古斯塔夫·卡恩的信，1881 年 1 月 13 日。）

是“我们形式的隐喻”。它的“泡沫”不应该与“丰功伟绩”分开，也不应该与一种提升的手势分开。

虚构的方法

简而言之，要令无限与空无之间的关系变得真实，需要改变的是虚构本身的性质。对于前面提到的诗歌，让我们再往上看两句。这首诗表面看来似乎标志着马拉美与福楼拜的一致性：

Une nudité de héros tendre diffame
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit

温柔的英雄的赤裸会诋毁
那个既不转动星球也不将火焰戴在手指的人
仅仅通过充满荣耀的简化行动，女人

就用她闪闪发光的头颅建立了丰功伟绩[1]

诗中提到的“温柔的英雄的赤裸”将诋毁秀发与诗歌之“云”(nue)。在女人的表演之中没有任何下流污秽的东西，她在“欲望极远的西方”，展露出的仅仅是秀发的光亮，后者是被粉碎的太阳的换喻，同时也避免将整个身体贡献出去。这首诗中的英雄如另一首十四行诗描写的英雄一样不受欢迎，在后一首诗中，英雄“不请自来”，闯入秀发像太阳的黄昏战车一般散开的女人－孔雀的故事中。然而，温柔的英雄的赤裸，也是在瑙西卡的海岸边登陆的尤利西斯的赤裸，是轶事的赤裸，是所有故事的赤裸，而故事介于“永远在内心燃烧的火”及其显现——也就是披散的秀发的耀眼金云之间。只要没有任何“故事”来“诋

[1] 葛雷、梁栋译文：“透过温存的巾帼气质 / 诋毁着冰肌凝眸的女郎 / 女子一旦被光荣纯化 // 便会用杰出的身影实现赫赫功勋”，《马拉美诗全集》，浙江文艺出版社，1997 年，第 248 页。——译注

毁”它，把它的“荣耀”降格为伤感轶事，这秀发就是王冠，它是女性的象征，因潜在的伟大而给人世生活加冕。

两种虚构观念的分界线即在此处。自亚里士多德开始，虚构便是“对行动中的人的摹仿”，凸显人物性格的“行动组合”。然而，如此定义的虚构被赋予了太多肉体，以便将它的范畴缩小至普通的辨认行动。新的虚构将不再是塑造性格的行动组合。它将是一系列运动的轨迹，事件与形象的潜在性，它定义了某种通感游戏。但问题并不仅仅在于令虚构变得抽象，而是要赋予它一种激进得多的意义。虚构可能是一种游戏。但这种游戏的精髓更为高级，它是“人类精神的方法本身”。这种人类精神应该被理解为人性，对于它来说，没有任何神灵向它保证任何真理。总之是遇见宣布真理的神之前的笛卡尔的方法，要极端化的是《第一哲学沉思录》的方法——有时人们会说普遍怀疑（doute hyperbolique）。诗歌是沉思，

是转变成双曲线[1]的怀疑，它“以某种被禁止的、电闪雷鸣般的上升，投射出在高处爆炸的事物在我们身上的有意识的缺失”[2]。这种投射是欺骗，或者，用英国人的话说是赝品。然而赝品也是金银制品，“用红宝石来剥离”怀疑。我们从自己身上获得的“如同来自某个空洞的高级吸引力”，令事物与它们的“坚固性”分离，并赋予它们“光辉，让它们在空旷的空间成为随心所欲举办的孤独庆典”[3]。虚构建立起普遍的人类经验和令人类在世生活神圣化的条件，用其取代了理念的整片天空。但这些条件是虚构在游戏的不确定性和上升行为的荣耀中建立的。造假的游戏与锻造金银首饰的劳作结合后产生的效果称为“加冕”。但这

[1] 这里应该是作者借对“le doute hyperbolique”的影射玩的文字游戏。“le doute hyperbolique”是笛卡尔的哲学术语，中文译作“普遍怀疑”或“彻底怀疑”，hyperbole（形容词 hyperbolique）一词既指夸张修辞格，也指数学中的双曲线。——译注

[2] *La Musique et les Lettres*, *O.C.*, p.647.（《音乐与文学》，《全集》，第647页。）

[3] *La Musique et les Lettres*, *O.C.*, p.647.（《音乐与文学》，《全集》，第647页。）

种加冕仪式始终发生于某种易逝的轨迹存在的瞬间。虚构无法靠他物存在。也许对想读作品的人来说，写作活动保存了诗歌。但如果没有准确的仪式，令读者严格地成为新的舞台，让诗歌的舞蹈在其上上演，那么诗歌的文字就是死的。虚构的游戏始终指向扇子的动作，“灵活地让地平线后退”，在每个观众与一切树叶或波浪的现实之间放置虚假风景的颤动。诗歌是扇子的动作，后者是展开又收拢为数量一定的褶皱的无限，这些褶皱又可以被聚拢成一道褶皱。

Vertige! Voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche

Au fond de l’unanime pli!

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d’or, ce l’est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d’un bracelet.

眩晕！颤抖着的
是空间，仿佛深深一吻
因不能为谁而生，便发狂
既不能出现也不能平息。

你感觉到可怕的天堂了吗？
于是一道深埋的笑意
从你的嘴角流淌进
全体一致的褶皱深处！

玫瑰色海滨的权杖
滞留在金色的夜晚，那是

被合上的白色的飞翔，你把它放在
一枚手镯的火光旁。[1]

诗歌的扇子

因此扇子是一切虚构作品的根本象征，它是显现与消失的纯粹运动的魅力，是诗句的黄金泡沫，令一切水平线后退，并在此设置了无限与空无的辉煌游戏。显现与消失。将一切显现的短暂性擢升至消失的、倒映在窗玻璃上的太阳的荣耀。将一切消失的悲剧归结为一条细微的白色浪沿。打开又收拢通感运动，这运动令“玫瑰色海滨的权杖 / 滞留在金色的夜晚”等同于拿着扇子的手上“手镯的火光”，令嘴角的笑意等同于扇子全体一致的褶皱，

[1] «Autre éventail», *O.C.*, p.58.（《另一面扇子》，《全集》，第 58 页。）（葛雷、梁栋译文：“晕眩！瞧这空间的战栗，/ 像一个力吻 / 痴狂地为人而生 / 纵欲不能欲息不已。// 天堂的料峭 / 和你深埋在靥里的微笑，/ 从你的嘴角 / 流入扇褶的沟底！ // 带玫瑰边的节杖 / 停滞在金色的黄昏，收敛了 / 这东风，这白色的飞翔，/ 你把它靠在淌火的手镯上。”《马拉美诗全集》，浙江文艺出版社，1997 年，第 74–75 页。译诗题为《题马拉美小姐的扇子》。该诗写出后一直题为《题马拉美小姐的扇子》，直至由德芒（Edmond Deman）出版时更名《（马拉美小姐的）另一面扇子》。——译注）

褶皱使空间弯曲，从中制造出一个世界。如果金色秀发是消失的太阳的确切换喻，那么扇子是诗歌的确切隐喻，在褶皱的颤动中，这个人工制品模仿了显现与消失的动作，而后者是最初的褶皱，或者是给事物加的夹层，从而使它们变成一个世界。

加德纳·戴维斯（Gardner Davies）曾追索马拉美诗歌中唯一的“太阳悲剧”[1]的痕迹。只要说明确实是痕迹，或尘埃，那么戴维斯的行为就是有依据的。据人类学家考克斯（George W. Cox）及其译者马拉美的观点，“太阳悲剧”是理解古代悲剧的钥匙，它是伟大的“自然悲剧”，每个夜晚在黑暗中死亡，然而每个早晨都会从这黑暗中重生。[2]与自然一样，这一悲剧也有它的时令，就是第一个秋天。没有记录下这个时辰的诗人就像翅膀被冬天的坚冰冻住的天鹅。严格取代这一古老自然悲剧的，是超自然的神秘。如果说“梦”注

---

[1] *Mallarmé et le Drame solaire*, José Corti, 1959.（《马拉美与太阳的悲剧》，乔塞·柯尔蒂出版社，1959年。）

[2] Cf. *Les Dieux antiques*, *O.C.*, p.1159–1280.（参见《古代神祇》，《全集》，第1159–1280页。）

意到了显像，并确定了显像的节奏，那么“神秘”则将“梦”组织成了辉煌的人工制品。因此，没有什么比扇子的扇动更为“神秘”，因为它在活动中展开了自己象征物的褶皱，引发了观察者的疑问：这是海难的泡沫还是塞壬的头发？现在想象一下，诗歌像扇子一样有两副面孔：在四行诗这一部分，是海难造成的漩涡；在三行诗这一部分，是塞壬的一束鬈发末梢。

我们又回到了最初的诗，可能现在我们已经明白，是什么转移了我们的问题，让我们不再询问诗歌“想言说什么”。诗歌什么都不“想”说，它只是说。它用显现与消失的节奏来象征了言说的动作。这一节奏赋予了显像的游戏以抽象力量，而诗歌也象征了对这种节奏的怀疑。显现的是什么？消失的是什么？扇子的动作没有说明这一点，它只是表演、“暗示”了这一点。我们不能据此认为诗歌是“复义”的，或者说每个人都可以用自己的方式去理解它。应该这样理解：有很多种显现与消失的形式近似于扇子、天鹅翅膀和树枝

的摆动。这就是继承悲剧的神秘：沉入海浪与黑暗之中的太阳－理念的伟大隐喻分裂成为无数消失的模型，这些模型互相回应，互相替代或者互相结合。一种消失包含着很多种消失。因此我们可以——如果我们执意这样做——在航船与塞壬的寓言中分辨出几种意义：有多少粉碎的大太阳的光芒，就有多少有关“神秘”的意义。第一种意义：一般来说，诗歌是一种消失与替代的过程。它将一切“坚固的、地位优越的”现实（例如暴风雨中航行于海上的一艘船，一位国王的女儿或花瓶里的一朵花）都转变成了不稳定的然而辉煌的假象（塞壬，白色的睡莲或一切花束的空无）。第二种意义：新的诗歌用转瞬即逝的显像游戏取代了昔日的故事和悲剧（历险、沉船、孤独、暗礁、星体）。第三种意义：诗歌的船只必须自己在世界那充满敌意的云层中开拓出一条道路，在这个世界，诗人没有自己的位置。但诗人与狡猾的塞壬很像。他打消了公众那“徒劳张开的深渊”（abîme vain éployé）的欲望，只给饥饿的巨人留下他要的

诡计的蛛丝马迹，塞壬的一根白头发。上述意义没有一个是不恰当的，将它们组合起来后，我们能对马拉美可能产生的思想形成一个不错的观点。[1]问题在于，如果他有关于“诗歌的思想”，那也只是在扇子的摆动中，这个动作将上述一切可能都收拢在同一道褶皱中，“留住无限的深色花边的褶皱”，用同一个动作总结了一切，并令这个怀疑与夸张的动作成为了一种仪式，成为了人类游戏的祝圣仪式的象征。诗歌是至高无上的祝圣仪式，因为它是至高无上的人工技巧，它将一页白纸上的写作轨迹擢升至“星空的高度”，它是扇子，它将自身褶皱的运动等同于感性的衬里，等同于显现与消失的游戏，而正是后者令空间的沉默的永恒成为了一个世界。

---

[1] La lecture de ce poème proposée ici prend évidemment en compte, sans pour autant la suivre ni chercher spécifiquement à la contredire, l'interprétation philosophique proposée par Alain Badiou sur la base de l'exégèse de Gardner Davies (voir la bibliographie en fin de volume) . (我们对这首诗的解读显然参考了阿兰·巴迪欧在加德纳·戴维斯注释基础上进行的哲学解读，但没有完全采纳他的意见，也没有刻意对其提出质疑。[参见书目])

精神心灵的赞歌

总而言之，与“为艺术而艺术”毫无关系，与在某个语言的黑夜的沉沦也毫无关系。没有任何唯美主义。然而有一种美学，但美学在此不再意味着“艺术理论”，而是对如何组织感性的思考，因为感性创建了共同体。马拉美的“天书”也是一本“未来之书”：

Car j'installe, par la science,
L'hymne des cœurs spirituels
En l'œuvre de ma patience
Atlas, herbiers et rituels.

因为我借助科学
将对精神心灵的赞歌
变成耐心的作品
地图册，草叶集和仪式录。[1]

马拉美的天书接替了从前的赞美诗唱本，但它不是为“孤独的节日”准备的简单游戏。它是歌颂某个未来人群的丰功伟绩的书。诗歌式的“夸张”运动是科学方法本身。它被载录于科学书籍中：“地图册，草叶集和仪式录”，扇子天空的地图，描绘出理念新形象的花－萼的象征之书，对共同体丰功伟绩的祝圣仪式。

世纪的宗教

马拉美属于他的世纪。世纪作为一个时间单

[1] «Prose», *O.C.*, p.56.（《致德泽森特的散文诗》，《全集》，第 56 页。）（葛雷、梁栋译文："因为我通过科学／将睿智心灵的赞歌／在我耐心创造的作品中／制成了标本、圣仪和图册。"《马拉美诗全集》，浙江文艺出版社，1997 年，第 65 页。译诗题为《为戴泽特所赋短章》。——译注）

位，它与水平线一样，没有任何现实性。一个世纪是一个关于世纪的观念，而十九世纪是某种观念的发展，这个观念可以用两种方式来表达：首先是与前一个世纪，与启蒙时代，与大革命的决裂。“决裂”可以有多种意义，介于对立的两极之间：对一些人来说，这个词意味着与无信仰、无依靠的世纪的清算；对另一些人来说，它意味着完成刚刚开启的事业，在建设新社会的同时，继续从前那些仅有时间摧毁旧秩序的人的工作。这对立的两极也有可能融合为一个共同的思想，它概括了如何思考世纪观念与任务的第二种方式：应该在旧秩序的废墟上，建立一个新共同体的各种关系。要达到这个目的，仅仅依靠确立个体关系的法律和规定各代表机构行事准则的宪法是不足够的。代议制违背了市民解放的承诺，正如黄金的统治违背了解放人类工业力量的承诺，这两者结合后成为同一种利己主义制度，同心协力试图毁灭共同体内部的联结。共同体缺乏理念。共同体的理念，是联结的理念。而联结在浪漫主义

语文学的拉丁语中是*religio*[1]。要完成革命，共同体需要一种新宗教。在世纪之初，黑格尔、荷尔德林和谢林已经在一份草稿中记录了这个想法。这应该是“德国唯心主义的第一个系统纲领”：在内化并彻底化了政治革命的新哲学的基础上，为人民创建一种新的宗教和神话体系。这个想法被弃置在一份草稿上，然而即使在缜密的思辨哲学中它都没有被遗忘。在马克思之前，费尔巴哈已经从中得出结论：应该超越思辨性的谎言，完成建立人类新宗教的任务，这一宗教会将被错当作神力的人类能力归还给日常生活的面包与红酒。然而，在黑格尔因霍乱而生命垂危之际，圣西门的信徒已经以异常的高调，宣告了世纪的精神与使命：“新的基督教”，崇拜被平反的物质和成肉身的精神。体现这种宗教精神的，是比任何言语都更能建立人类交流的铁路的科学准确性，是团结在科学和爱的等级制度下的劳动大军的精神共

[1] 拉丁语，法语的 religion（宗教）由此而来。——译注

同体，是替代国家等级制度和革命漩涡的工业的宗教组织，或是由取代古老教堂的剧院所构成的新圣殿。成为宗教的工业、成为工业的宗教将取代冰冷的代议政治机器，建立新的赞歌和舞台。

自圣西门信徒的宣言以来，十九世纪一直没有停止摇摆，面对宗教在尘世命运的两种观念，时而将它们对立，时而又将它们混同。一些人希望从神那里夺回自己的属性，让它成为摆脱一切超自然幻觉的新生活的面包与红酒。另一些人想要新的圣歌，来赞颂对工业与进步的崇拜，来为电和铁路带来的新交流方式伴奏。城邦置身于这两种理念的交汇处，开始幻想公民的宗教，并建造起巨大的玻璃与钢铁建筑。这建筑接纳了工业博览会，并承诺了对自身透明的人类的未来景观。不考虑这个与世纪相关的部分，我们根本无法理解马拉美的诗歌与美学。不过也应该准确界定这个部分，也就是他的“骰子一掷”，他对共同体的“宗教”未来所下赌注的写作动机和形式。

关于神性的两个观点

马拉美对宗教的看法可以总结为两个根本的观点：一个关于神话学，另一个关于基督教。这两个观点前后相连构成了一部思想史，而诗歌的使命是写作这部思想史的第三个阶段。关于神话学，马拉美一面追随了考克斯在著作《古代神祇》（*Les Dieux antiques*）中提出的宗教人类学观念，一面也根据自己的视野将前者进行了调整。他是《古代神祇》的法语译者，翻译是他赖以"糊口"的工作。这个观点很简单，我们甚至倾向说它过于简单化：希腊万神殿的神灵和神话是自然现象的拟人化。奥林匹斯山上的神祇和奠基性神话中的英雄，他们的名字来自那些更为古老、已经无法辨识的语言的普通名词。在这些古老名词的帮助下，从前的百姓只是在讲述他们看到的一切，也就是"自然悲剧"的种种波折：太阳每日与每年的双重演变，它的死亡与它的重生。神祇的名字诉说的是晨曦与露水，诉说的是天顶的火球的威力，然而也诉说了它向黑暗王国的永恒坠落，

以及它永恒重生的奇迹。

这是符合时代趣味的人类学吗？在那个时期，语言学刚刚向启蒙世纪的理性主义提供了偶然的支援。不过人们还是记住了其中两个基本命题。第一个命题是：神祇并不诞生于人类在自然现象威胁面前感受到的惊奇和恐惧，而是诞生于讲述惊奇和恐惧的语言。从中能得出一个结论，即宗教的真正“终结”始于语言恢复自身力量之时。第二个相关的命题是：宗教的首要对象与其说是骇人的惊雷、愁人的干旱或带来清凉、繁衍生命的雨水，不如说是光线的显现与消失运动。首先被人类命名的，不是影响日常生存的善意或恶意力量，而是人世生活的光辉力量。简而言之，神话学告诉我们，“宗教”功能首先是歌唱丰功伟绩的语言的功能。

然而古代神性——如同美——与基督教一起，承受了某种以革命形式出现的深化。古代神祇的逃离是语言所赞颂的“荣耀”的极端化。教堂的奢华，圣体盒和圣体显供台上的金饰，这些都令

太阳升起落下的地平线“后退”。它们赋予荣耀以真正的内容：不在场。基督教的伟大之处在于，被它所神圣化的东西，是不在场的“真正在场”，是幻象的力量。基督教仪式通过阴暗的教堂和金光闪闪的圣体盒——太阳金光和古老“自然悲剧”的反射屏——，揭露了人兽的本性。人兽是一头幻想出来的野兽。我们这个种族的“荣誉”就是“将五脏六腑献给恐惧，这是形而上的、修道院式的永恒……对自身产生的恐惧”，随后“从深渊传出几声穿越岁月的有力犬吠”[1]。产生幻觉的条件，是不在场偶然产生的褶子，它毫无缘由地影响了“修道院式的永恒”，和“与自身相似的空间，无论这个空间是变大还是自我否认”。基督教在自身纯粹性中揭示了这一对不在场的赞颂任务，这是人类特有的任务，它确立了“我们每个人在所有人之中，以及所有人在每个人之中享有的圣餐或部分”。更确切地说，它能够在自身纯粹性中揭示

[1] «Catholicisme», *O.C.*, p.391.（《天主教》,《全集》, 第 391 页。）

这一任务，前提是它没有用圣事指定的由救世主血肉构成的“野蛮一餐”来败坏这一任务。[1] 马拉美对宗教的“人性化”因而与十九世纪的主导倾向背道而驰。如同费尔巴哈的人类学概括的那样，十九世纪的主导倾向要求恢复家庭与共同体日常食用的面包与酒的荣誉，这种荣誉被高举圣体（élévation）的虚幻仪式投射至宗教的虚无缥缈的天空。与此相反的是，马拉美致力于将幻觉的唯一上升姿势，也就是没有人血或神血的花萼，归还给人世生活。不是作为肉体的面包，而是“照亮”那忠于寻找自身的生活的唯一事物，那“第一束”麦穗：献给镰刀的金色粉尘的上升。[2] 应该接替基督教的，不是对大地母亲或对工业群体的崇拜，而是对人工的“崇拜”。建立人造物和仪式，将落日和垂死的自然那粉碎的金光转移给屈服于无光泽的黄金和黑暗投票箱的共同体。这金

[1] «Catholicisme», *O.C.*, p.394.（《天主教》，《全集》，第 394 页。）

[2] «La Cour», *O.C.*, p.414 et «Villiers de l'Isle Adam», *O.C.*, p.499.（《宫廷》，《全集》，第 414 页，及《维利耶·德·利尔-阿当》，《全集》，第 499 页。）

光已被宗教净化，因为宗教已通过它金灿灿的什物歌颂了不在场的真实在场，也就是“神秘”。这一崇拜人工的宗教，人群已预先在人工火焰——也就是烟花中看到了它那尚显简陋的外形，“一束束明亮”的烟花在公共节日开放，令人类劳动一年一度的轮回变得神圣。[1]然而主导“内部庆祝活动”的也是这种宗教：装饰着“有形的奇特物件”的家庭的节庆，这些物件包括再现太阳周期的温柔或暴力的各种小玩意儿、布料、书籍或花束；以及更为私密的书籍的节日，将世界的游戏关闭在书页的折痕里。

诗人与工人

马拉美的政治观也体现在其中，与圣西门有关工业宗教的伟大梦想非常接近，然而又完全相反。共和党人骚乱在巴黎风起云涌之时，1832 年六月的一个星期天，在梅尼尔蒙当（Ménilmontant）

[1] «Villiers de l'Isle Adam», *O.C.*, p.499–500.（《维利耶·德·利尔－阿当》，《全集》，第 499–500 页。）

建立共同体的“使徒们”向每个星期天来拜访他们的工人们表演了一场壮观的仪式：新宗教圣殿建造工程的奠基仪式。伴随着对“工作王”的新圣歌，巴黎资产阶级或工人阶级的使徒们带着十字镐和推土车排着队，神情肃穆地将选定作为圣殿地基的土坑里的泥土运走。[1]这是对“新书”的完美诠释，这本书不再是写于纸上的变化无常的词语和空洞的宣言，而是直接写于对身体的组织安排中，这身体就地将思想变成了现实。弄清楚马拉美是否知道这个乌托邦式的星期天并不重要。重要的是他在两首散文诗中给出了准确的回应。被《冲突》[2]（Conflit）与《对抗》[3]（Confrontation）搬上舞台的，是读书人和拿十字镐的人之间关系的同一种情景。同一种情景，只不过，工人的劳动被变身成为推车工的文人精神化，而马拉美的书写令“新基督教”的一切仪式感破碎，令一切

[1] Cf. J. Rancière, *La Nuit des prolétaires*, Fayard, 1981.（参见朗西埃，《无产阶级之夜》，法雅尔出版社，1981 年。）

[2] *O.C.*, p.355–360.（《全集》，第 355–360 页。）

[3] *O.C.*, p.409–412.（《全集》，第 409–412 页。）

神圣化工人劳动的宗教仪式感破碎。无情的“漫步者逃离了工作”：一边是游手好闲的漫步者，一大早要出现在土堆旁令他不适，一边是比他早起很多的工人，早已拿着十字镐消失在土坑中；随后是中午的敌意，度假中的文人用栅栏保护起自己的隐修地，而工人已习惯穿过文人的花园从食堂去劳动场所；还有梦想家在晚祷时分的不适，这个星期天晚上，他的视线被“遍地的害虫”挡住：野外到处是随地躺下的铁路工人，他们在庆祝停工的畅饮后都醉倒了。这种对抗没有直接结果，结果尤其不可能以以下形式出现：歌颂劳动，神圣化面包，以及文人转变成手工工人或光荣劳动的歌唱者。劳动不是也不可能是光荣的。工人跳进土坑，但这只是而且永远只能是徒劳的工作，将泥土从此处搬到彼处，哪怕以后还要再原路搬回。这是毫无意义的工作，它唯一的价值是一般等价物，可与面包交换的普通黄金。这是一个平凡的循环，仅仅为了生存，人每日跳进一个墓穴，然后每日从中重生。这是生产和再生产的循环，

是匿名状态中黯然无光地出生的循环，周而复始地滑稽摹仿着简单而没有褶皱的永恒。总而言之是无产阶级这个名称所概括的一切，它令一切神圣化工作的仪式都变得可笑。

祝圣行为因此是文不对题的。对它的思考应该建立在星期天的酗酒行为带来的偏差本身：醉酒状态干扰了辛劳的白天和休息的夜晚的正常进程。只有通过这个挖掘于命运普通状态中的洞穴，对人类的祝圣行为才是有可能的。对这些工人而非其中最富有的来说——后者可能会认为自己是诗人，并且用他们的笔轻松地进行交易——，从土坑中获得日常糊口的面包还不够。在领工资第二天喝的“几杯小酒”中，“他们通过活动的中止——等待或短暂的自杀——可敬地保存了生存中这个神圣的部分……”。可能他们这样做时并没有意识到这种“荣誉感”，“并没有展现这个部分，也没有由此令节庆的意义更明显”。[1] 对于补充劳动、食物

[1] «Conflit», *O.C.*, p.359.（《冲突》，《全集》，第 359 页。）

与再生产的黄金幻象，他们没有看到它被自己身边参天乔木构成的柱廊后下沉的落日的金光所象征，所“赞美”。

当星体在入睡的掘墓人头上发光时，诗人－哈姆雷特的任务得到明确，那就是确定“发光点”，把人群凭本能寻找的虚幻的荣耀还给人群那还未苏醒的荣誉感。这个计划没有一点民众主义成分。马拉美可以把自己的女儿和自己的诗歌借给他年轻的表亲保尔·马格里特（Paul Margueritte）和维克多·马格里特（Victor Margueritte），因为他们在瓦尔凡一个仓库临时排演了一出戏，但他不会赞同一种幻觉，也就是全体一致认同的“民众戏剧”。而且他提前令下一个世纪的未来主义者和先锋派的计划变得可笑：“天空那古老的海蓝色”是“带有电和民众颜色的溶剂”[1]。因此既不是对民众的讨好，也不是未来主义预见。要建立诗人与民众的未来关系，首

[1] «Catholicisme», *O.C.*, p.394.（《天主教》，《全集》，第 394 页。）

先要做一个区别的决定，令诗人的任务摆脱日与夜的正常循环，摆脱工作与黄金的正常交换。柏拉图区分了两个种族，一个种族获得了神赐的思想的黄金，另一个种族却注定要做铁的工作。在给予前者以象征性黄金和城邦统领权的同时，柏拉图也禁止他们把作为财产和工作报酬的真实黄金握在手中。工人和诗人的区别类似真实黄金与象征黄金的区别。然而，马拉美表现出了一个根本的差异：对他来说，没有人在自己灵魂的构成中预先接收了神分发的金或铁。革命的目的恰恰在此：使任何人都能成为"当选者"，可以是第一个或最后一个投身于另一种黄金即象征性黄金的工作，而这黄金的光芒将等同于作为幻想种族之荣耀的、已经消失的太阳的火焰，照亮未来的所有节庆。然而，必须为这个任意的当选者确立一条任务与金属的严格分界线。为了准备"精神心灵的赞歌"，诗人必须将自己的工作与一切商业利润或社会地位方面的交易分离开来。并不是说他必须像柏拉图的卫士或英国大学的"僧侣"那样，

重新分配铁人的劳动成果来作为自己工作的报酬。而是说他应该像马拉美那样，成为一个工薪阶层，白天工作挣得支付日常生活的黄金，这样才能在夜晚来临时，不计报酬地投入到自己作为“超前的节奏服务员”[1]的任务中去。

诗人的孤独和萦绕着他诗句的云必须从上述意义上去理解。如果我们将此等同于一种虚无主义愿望，也就是在拒绝民主公共空间的“沉默的专栏”中确立作品的愿望，那么我们将无法理解马拉美诗歌的全部深度。[2]将马拉美“有限的行动”和马克思关于革命条件必要成熟期的思想进行比较，这样的做法要恰当得多。诗人的与世隔绝完全与“当下的缺席”有关。应该这样来理解骰子一掷的政治，以及船与塞壬寓言的终极意义：将诗人和人群团结在“精神心灵的赞歌”中的条件还不存在。“超凡的时刻”还没有来临，与

---

[1] «Bucolique», *O.C.*, p.401.（《牧歌》，《全集》，第 401 页。）

[2] Cf. Jean-Paul Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, 1986.（参见萨特，《马拉美，清醒及其阴暗面》，伽利玛出版社，1986 年。）

舞台合而为一的“神奇的大厅”同样没有来临。无论是对于诗歌还是对于共同体，立刻用象征性黄金来取代真金的统治都是一种疯狂：“黄金现在直射人类”。庆祝落日光辉的时刻还没有来临，这落日光辉“如沉船一样奢华，不会放弃，用它的火光礼赞天空与大海”[1]。如果将巴拿马金融危机或类似的银行破产事件当作革命的先兆，如果将此当作亟不可待的赞歌，那么诗人将会变得与胆大妄为的金融家一样，使未来的黄金蒙上普通破产事件的庸俗性。如果提前庆祝伟大沉船事件的光芒，那么沉入深渊的将是诗歌的阿尔戈斯号。因此，意欲缩短“时代的隧道”，今日就到达某个“中央车站”——车站的玻璃穹顶与集体宫殿的穹顶相似，穹顶下回响着“精神心灵的赞歌”——，这些做法无济于事。我们这个小小的航海寓言告诉我们的就是这个道理：现在不是可歌可泣的伟大沉船事故的时刻。现在是低调的塞壬的时刻，

[1] «Or», *O.C.*, p.398.（《金子》，《全集》，第 398 页。）

它拒绝提前驱除一些真相，而后者目前尚处于“通向音乐会的音阶和和弦”[1]阶段。更好的做法，是在“另一个危机”尚在酝酿时，“调试”这些音阶和和弦。

因此，应该好好理解艺术家和作品的孤独指令。正是因为与那个日复一日投入劳动的集体壕沟又在此重生的工人的团结，诗人应该远离人群以便“开凿自己的坟墓”[2]，以便深入摹仿周六夜晚饮酒作乐中的“自杀”。对于声称书籍“不要求任何读者亲近”、“它独自存在”的言论，我们不应该有所误解。它并不意味着作家只为自己写作。它意味着书籍仅通过孤独册子的物质现实——书页同时隐藏并呈现了自己的宝藏——，已经建立了某个场所。因此，如果说书籍“反对粗暴空间”，维护“一种独立存在的无限又私密的折合的敏感性”[3]，那不是

[1] «Solitude», *O.C.*, p.408.（《孤独》，《全集》，第 408 页。）

[2] «Sur l'évolution littéraire», *O.C.*, p.869.（《论文学演变》，《全集》，第 869 页。）

[3] «Le genre ou des modernes», *O.C.*, p.318.（《类型或现代人》，《全集》，第 318 页。）

为了满足唯美主义者的某种精英主义。这有所保留的“敏感性”是褶皱，它令空间的“修道院式的永恒”成为一个对人类共同体来说可居住的世界。而且，“深埋其中的意义死亡，然后将书页布置成祭坛”[1]，这也不是为了某种虚无主义仪式。诗人的“自杀”开凿的书之坟墓将人类命运从共同的壕沟，从生产的永恒性，从生命的繁衍中分离出来。书籍将未来的圣歌深埋其中，对“新书”的圣西门式幻想就此结束。写作行动的唯一场所是纸张。然而，书之“坟墓”也保存了未来庆典的颂歌的节奏，保存了“数不胜数的《一千零一夜》，而突然间被创造出来的阅读的大多数将为其动容”[2]。

音乐教

因为其中可怕的一部分是围绕这首颂歌展开的。新的宗教已经拥有自己的圣殿、自己的理论

[1] «L'action restreinte», *O.C.*, p.372.（《有限的行动》,《全集》, 第 372 页。）

[2] «Etalages», *O.C.*, p.376.（《架子》,《全集》, 第 376 页。）

和自己的神明。新的宗教声称从即刻起要接替基督教，它的名字凝聚了马拉美所有的问题。它的名字叫“音乐”。《神圣的快乐》、《天主教》和《同样》，这三首诗被马拉美收录在名为《祭礼》[1]的集子中，它们有一个明确的目标：弄清表面看来不过是诸艺术其中之一的艺术如何最终扮演了完全不同的角色，也就是成为了“最后的、最完满的人类崇拜”[2]。答案可以从马拉美宗教理论的两个基本观点推导出来：如果说神灵来自语言而且必须回归语言，那么这种得到纯化的语言最有资格宣布成为最后的宗教。而音乐尤其像这种语言。如果说基督教的根本内容是高举圣体这个姿势，因为通过这个姿势，不在场被等同于在场，那么乐队指挥的指挥棒则代表了这一仪式的最后一个净化环节，而基督教献祭活动曾令这个仪式堕落为对野蛮进食的摹仿。音乐呈现了最抽象的写作和仪式，不具备任何实体与形象。正是它的

---

[1] *O.C.*, p.388–397.（《全集》，第 388–397 页。）

[2] «Plaisir sacré», *O.C.*, p.388.（《神圣的快乐》，《全集》，第 388 页。）

抽象性令它成为最直接的语言。音乐打破了形象与表征的阻隔。音符与间隔带给乐器的音响以抽象的颤动，由此能够立即转变成情感的颤动。正是这种抽象性将“美学”转变成最后的“宗教”，使音乐能够通过最直接的途径，让人类认出自己虚幻的伟大，从中建立人与人之间最感性的交流。我们也可以这样说：音乐表现得尤其像这“超越自然的东西”，它收集了自然在工业时代失去的神性。自然是第一形式，是尚处于原始阶段、与物质紧密结合的理念可触摸的形式。音乐是终极的“神圣状态”，是理念的精神化形式，它将一切物质和形象粉碎成“轻快的简洁线条，现在很接近思想，彼此之间相互呼应”[1]。

“首都返校季的调子如今由音乐会来定。”[2]这个表面看来平淡无奇的论断对马拉美来说富含意义。首先，首都是人世生活得到神圣化的最具代表性的场所。其次，秋天的返校季象征着“荣耀”

[1] «Bucolique», *O.C.*, p.403.（《牧歌》，《全集》，第403页。）

[2] «Plaisir sacré», *O.C.*, p.388.（《神圣的快乐》，《全集》，第388页。）

的转移：自然的“荣耀”转移到了共同体的种种庆祝活动中。最后，对音乐会的新加冕意味着光辉形式的代表——戏剧的衰落。看戏的地方过去尤其代表了幻兽张开的黄金大嘴，代表了平民共同体的圣殿，对后者来说，领工资当晚喝的“小酒”蕴含了微不足道的承诺。剧院舞台是“公共娱乐显而易见的场所”，是“通向神秘的宏伟入口，而我们存在于世，是为了想象那神秘的伟大程度”[1]。上演戏剧的场所是最能代表人性的场所，是创造出自己的光明和奢华的夜晚。然而，十九世纪末的戏剧逐渐表明，它没有能力用自己的金饰、天鹅绒和玻璃来回应宏大的承诺。水晶吊灯的光芒和帷幕闪亮的流苏所承诺的荣耀被舞台场景玷污，因为舞台呈现给普通的先生太太们看的，只是另一些普通的先生太太们。面对渴望被艺术的幻术征服的人们，再现性的戏剧给出的回应是虚构的零度：简单的规则是揭开幕布，露出一个

[1] «Le genre ou des modernes», *O.C.*, p.314.（《类型或现代人》，《全集》，第 314 页。）

呈现平庸日常的布景，然后立即宣布："假设这是真人真事，而且你们就身处其中！"[1]现代戏剧的自然主义规则由此将黄金幻兽"宏伟的洞"变成了照见自己平庸性的单纯虚无。

交响乐洪水的征服力量由此而来。乐队指挥的指挥棒赶走了剧院里那些讨厌鬼，因为后者用臃肿的身材和粗俗的故事堵塞了理想空间，这理想空间就是神秘空间，在这里，隐藏在观众"无知觉的体内"的伟大与舞台上的伟大相互对峙。

> 音乐的奇迹在于神话和大厅之间相互的穿透力，当音乐停止时，这穿透力已将舞台对面的空旷空间填满了阿拉伯花纹和金饰，直至熠熠生辉：这里没有人，听众避开这里，人物不会进入这里。
>
> 乐队漂浮，填满空间，发展中的行动并不孤立自己，也不显得陌生，我们不是见证

[1] «Richard Wagner. Rêverie d'un poète français», *O.C.*, p.542.（《理查德·瓦格纳，一位法国诗人的遐思》，《全集》，第542页。）

人；可是，在每个座位，穿过痛苦和光明，
我们轮流成为英雄……[1]

音乐行动以无词语、无形象的语言摧毁了再现和辨认的游戏，能够与神圣化场所的仪式合而为一。这种神圣化仪式也是观众对令他本人成为英雄的某种崇拜的庆祝。但这只能是一种远距离的庆祝。“神秘”意味着距离，而且是双重意义上的距离：音乐圣殿中的人群不再在反射平庸的镜子中看到自己。然而他们也没有将从前的伟大神性据为己有。乐队指挥员就像神甫，或者说胜过神甫，因为他令自己展现的集体荣耀“后退”。幻兽永远只能在空洞的空间里夺取自己的崇高性，只能通过阿拉伯花纹触及它，而花纹在一场演奏的时间里，在这个空旷的空间，将交响乐的颤动与大厅的金饰和女观众裙子的褶皱连结了起来。“神秘”的美学距离也是一种政治距离。马拉美的

[1] «Catholicisme», *O.C.*, p.393.（《天主教》，《全集》，第 393 页。）

不同之处在此通过与某个诗学－政治蓝图的关系表现了出来，这一蓝图通过象征主义与未来主义延长了浪漫主义的寿命。在这个蓝图中，诗歌具有歌曲的形式，它的主要内容是神话：共同体能在这些故事中认出自己的原则，并齐声歌唱共同体的本质。总之，诗歌的本质是象征。浪漫主义时代曾用符号的热度来对抗冰冷的古典寓言，这符号携带着结盟的封印，封印尽管隐藏于身，但仍有可能以感性真理的形式重新出现。它重拾了柏拉图关于合唱队城邦的梦想，始终因为能演出和齐声歌颂自己的法则而激动，而这一法则已经深入每个人和所有人的生活的感性节奏中。马拉美也重拾了象征语言和某种普遍化的音乐的理念。然而他的象征符号具有寓言性质。他保持了距离。酒杯之中“没有任何饮料”。没有人食用神圣的面包与红酒。而且音乐仪式不是合唱仪式，而是交响乐演出，观众只是默默旁观了自己神秘的崇高本质。乐队指挥的动作将神秘留在自己的场所，并提醒人群在新的圣殿中崇拜他们自身。

或者说，他应该这样做。然而音乐的缄默的优势也有其反面。音乐无法控制自己的影响，无法简化为自己的原则。黑格尔曾在《美学》中指出了音乐优势的反面。音乐尤其是一种内心的艺术，在这种艺术中，数学计算的间隔，木器、琴弦、皮具的音响能够直接创造出一个抽象空间，将听众包围。但这种美丽的内在性是一种空洞的内在性。“纯粹”的音乐语言注定要么保持器械的纯粹性，因此也就是不言说任何意义，要么借话语和戏剧来表达意义，由此便沦为另一种艺术的奴隶。马拉美也置身这种两难局面。这种诗歌是一种崇高性有些可疑的语言，“尤其因为它是沉默，所以更容易让人理解”，在这诗歌中，作曲家能够“终止一切，直至解释的尝试”[1]。这一没有词语的语言吹嘘自己清除了千篇一律的报道的平庸性。但是，这沉默的多样性的上升可能是“一种巨大的、更为高级的报道”，一种简单纯粹的神

[1] «Crise de vers», *O.C.*, p.367.（《诗句的危机》，《全集》，第367页。）

秘化，一蹴而就地跨越了“文学的间距”，直接处于“与不可言说或纯粹性，与没有词语的诗歌面对面”[1]的状态。音乐“语言”如果要自足，需要付出代价，也就是用对不可言说的神秘化来取代戏剧辨认的平庸性。

神明瓦格纳：诗歌、音乐与政治

那么，按照黑格尔的逻辑，音乐注定要成为诗歌的奴隶？如果这么认为，就是忘记了黑格尔以后被强行扭转的音乐与诗歌的关系。扭转局势的是通过两大批评家——费尔巴哈和叔本华阅读过黑格尔的音乐家：理查德·瓦格纳。瓦格纳已经以自己的方式宣布了再现性古老戏剧的衰落。他反对玩票性质的歌剧及其合唱，提出了新诗歌的主张，这种新诗歌符合人民与革命的时代，它是音乐剧，是音乐与戏剧这两种艺术的融合。他由此颠覆了第二个选项的内容。面对“纯音乐”的

[1] «Plaisir sacré», *O.C.*, p.389.（《神圣的快乐》，《全集》，第389页。）

不再是为诗歌服务的音乐，而是抛开了“天书般难解的诗歌”、成为了主人和女王的音乐：

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier
A propager de l'aile un frisson familier
Enfouissez-le-moi plutôt dans une armoire.

我们的天书那如此古老骄矜的欢喜
对于象形文字，有万千符号在狂热
传播翅翼熟悉的扇动
不如把它塞进一个柜子。[1]

瓦格纳的行为不仅仅代表了洪亮的声音与乐器对一行行的诗歌泡沫展开的不正当竞争。它还

[1] «Hommage», *O.C.*, p.71.（《致敬》，《全集》，第 71 页。）（葛雷、梁栋译文："我们如此清醒地奋搏胜利地挣脱那魔书 / 它腾起万千象形文字，/ 龙飞凤舞地宣扬着一种熟稔的颤栗，/ 似乎将自我深埋也胜过被关进档案柜里。"《马拉美诗全集》，浙江文艺出版社，1997 年，第 3 页。译诗题为《悼瓦格纳》。——译注）

代表了音乐对诗歌及其“政治”的吸收。音乐语言的抽象化——它那适合于创造一个宗教场所的“轻快简洁”——，瓦格纳把它同它的反面——有着故事和较为一致的人物的再现性戏剧结合了起来。这就是著名的“主导动机”的精髓：音乐声调与主题同“人物色彩与线条”[1]之间的对等。被瓦格纳视作革命的，正是这种与古老歌剧规则和练声相对立的结合。瓦格纳将这种结合纳入了某种思考诗歌的新思维中，后者也表达了对诗歌公共功能的某种理念：它是一种整体艺术（art total）。而马拉美揭露的正是这种融合。瓦格纳通过偷换概念实现了两种原则和两个时代的联姻：自然与音乐，再现与神秘，神话的神与不在场的神，希腊戏剧与基督教弥撒。他是对自己的新颖性深感恐惧的艺术家，他不懂得等待人群与明日之庆典的时刻的到来。因此他调和了两种事物：一方面是处于被废弃边缘的戏剧传统，另一方面

[1] «Richard Wagner. Rêverie d’un poète français», *O.C.*, p.543.（《理查德·瓦格纳，一位法国诗人的遐思》，《全集》，第543页。）

是“他感觉在自己乐谱中涌现出来的新生的、隐秘的东西”。借助逃亡神祇的传说和不在场的那个神灵的力量，他创造出一个合成品：“遥远的英雄”，齐格弗里德，代表神话与起源的人物。这个英雄“把云雾和我们的土地都踩在脚下”。他同时也向观众献上了神话“令人惊奇的一面”和“人类个体的熟悉外表”下私密的一面，甚至为品味高雅的人额外献上了这些为人民服务的神话与“大胆的象征”的联合。象征主义神秘向神话歌颂仪式的倾斜带来了一个既是政治上的也是诗学上的结果：

> 带着一种古老的虔诚，民众有史以来第二次——开始是希腊民众，现在是日耳曼民众——观看有关起源秘密的表演。某种特殊的幸福，崭新而又野蛮的幸福让他们安坐下来：在飘动的纱幔和精妙的配器法前，在装饰其诞生的金碧辉煌中。[1]

---

[1] «Richard Wagner. Rêverie d'un poète français», *O.C.*, p.544.（《理查德·瓦格纳，一位法国诗人的遐思》，《全集》，第544页。）

音乐与表演之间非法的妥协携带着一种政治上的可怕混淆。它令抽象的诗歌类型成为一个民族英雄，将“穿越空旷空间”的情感相通转变成人民的真正在场，后者被召唤来庆祝共同体的起源。从这一刻起，乐队指挥的指挥棒再也不具任何神秘性。准确地说，瓦格纳埋葬了乐队，好让观众独自与英雄本人相处，这是个遥远的、迷蒙的英雄，然而他是在场的，观众应该在他身上认出自己起源的秘密和自己集体力量的秘密。音乐于是被神圣化为人民的宗教，对自己来说真实存在的人民的圣餐，人民被定义为起源的共同体，并被呼唤去成为整体艺术的杰作。

这里清楚呈现了马拉美与瓦格纳式魔力的断裂。马拉美对那些出于民族主义动机想禁止《罗恩格林》（*Lohengrin*）在巴黎上演的人有几分愤怒，他对瓦格纳的计划就有几分反对意见。针对这个计划，他提出了“法国精神”，其标志是一种特殊的诗学和一种特殊的政治学：前者是笛卡尔

式诗学，关于想象性抽象，拒绝被传奇迷惑；后者是关于正义的革命政治学，它切断历史进程，将王室斩首，同时也反对人民取代王室并上升为真正的实体。现代舞台行动与现代政治行动一样，必须完全是寓言式的，必须打消一切化身为匿名力量的念头。驱除了起源神话和君权神话的世纪和国家不应该同意这些神话的卷土重来。面对那些向共同体推荐鲜活形象的神话，应该针锋相对地提出“没有被预先命名的”类型，显像的纯粹组合，某些姿势的力量，这些姿势能通过自己的抽象性，概括“我们对于场所或天堂的梦想”，然而又不将它们吸纳至自己内部。象征游戏与讲述起源的想象空间毫无干系，它只需“被人群的目光注视的虚构家园”。与被交响乐的洪水扩大了的集体叙事相对立的，是“尚不具备一切——包括为人熟知的地点、时间与人物”的寓言。唯有这个寓言适合表达人群匿名的伟大，以及“所有人共同创造的潜在意义”，使“人类与他真实的人世

生活能够互证”[1]。

因此问题根本不是艺术间的不正当竞争。问题是虚构的地位，是虚构地位与共同体存在方式之间的关系。“音乐演奏的深渊”具有隐秘的力量，因“社会协定”而受挫的人群和时代，他们像狂暴的深渊一般表现出无法餍足的饥饿，面对这两者的一致性，诗歌的小塞壬的事业也是“正义”的事业，其“翅翼的扇动”必须能“擦拭”为未来的节庆准备的玻璃穹顶。我们已经知道，虚构远远超越故事的组织或美妙的想象力，它是人类精神的方法本身，人类精神通过这种方法与神话分离，以投射出自己的光芒。本该庆祝这种分离的音乐反而延续了神话，它的方式很具有代表性。它同时也揭示出虚构的纯化、虚构回归词语纯化力量这些事件所具有的政治意义。

因此，纲领被清晰地写出。针对音乐暴风雨与诗歌之舟之间那迷惑人的、具有摧毁性力量的

[1] «Richard Wagner. Rêverie d'un poète français», *O.C.*, p.545.（《理查德·瓦格纳，一位法国诗人的遐思》，《全集》，第 545 页。）

联姻，应该提出令虚构回归被音乐的抽象性纯化的词语的力量。面对报纸语言和戏剧的再现本质，音乐实现的革命实在太过严肃，因此无法把它交给音乐家们盲目的急躁。由“工具性撕裂”的语言引入诗歌和人类仪式中的革命，应该由词语的语言进行再行表达：

> ……因为，毋庸置疑，音乐不应该产生自琴弦和木器的基本音响，而是应该完满地、明白无误地产生自达到顶峰的智性语言，它是存在于一切之中的关系的总和。[1]

这就是“诗句危机”的核心问题。魏尔伦的奇数音节诗引发了这一危机，自由诗继续了这一危机，而“词语工具化”的当代梦想试图解决这一危机。在“伟大的文学节奏的裂缝中”，在这种节奏“散落为接近工具化的前后相连的颤抖中”

[1] «Crise de vers», *O.C.*, p.367–368.（《诗句的危机》，《全集》，第367–368页。）

萌芽的，是那种“实现将交响乐搬至书中”的艺术，这是诗歌对自身之善的重新占有，而这种善也是“人类精神的进程本身”。

书的责任

这里开始出现阅读马拉美的困难，而我们必须弄清楚困难到底是什么。困难并不在于理解马拉美诗歌的意义，而在于明白身为诗人，他为自己设定的任务。我们还应将这种困难与某种普遍心理状态——面对白纸产生的焦虑——区分开来。马拉美并不是小学生或强迫症患者，需要苦苦思索如何把纸张填满。马拉美的问题与一个事实相关，即白纸不仅仅是诗歌的物质支撑或诗歌责任的寓言，它也属于诗歌的运动和它的质地本身。写作的表面是发生（avoir-lieu）的场所。诗歌末行下面的空白是向沉默的回归。诗歌产生自这种沉默，然而这不再是同一种空白，同一种沉

默。这是坚定的沉默，在这沉默中，任意一张纸的偶然性被战胜。而这种胜利并不只是某种才能的单纯实践，它属于一种运动，通过这种运动，人类获得了一种与世界游戏相适应的人性。面对“星体组成的字母”在黑暗背景上发出的耀眼光芒，写作运动做出了回应：“人会白纸黑字地继续下去。”

换句话说，问题并不在于写作，而在于给诗歌规定的任务，和这任务加诸写作的限制。让我们重新表述一下：诗歌不只是一件“艺术品”。虚构不只是想象。实际上，是虚构确保了宗教的延续，而宗教是令人类触及自身伟大本性的提升动作，是与这一伟大本性匹配的共同体的原则。接替宗教的，既不是对宗教之天堂内容的世俗的去神秘化，也不是人类对宗教神性的夺取。简而言之，虚构本身不应该成为一种新的宗教，甚至不是对人的崇拜。它比音乐宗教的历史更为久远，因此它应该把我们带回到一切宗教的源头，“内

在于人类的诗歌或它们的原初状态”[1]。然而人类的这些原初诗歌并不是埋藏于集体无意识中的神话，而是世界的形式，会在词语的组合中重生。能够为这种功能服务的诗歌，它本身要严格服从一些整体条件。它不能再以古老的方式讲故事，也不能描述单纯的大自然产物；它同样不能通过言说哲学信息，来取代对人物、情感和事物的描写。正如年轻的瓦莱里（Paul Valéry）总结的那样，诗歌的“高级交响乐”将诗人从“平庸的哲学、虚假的温柔和呆板的描写中”解放了出来。可是，在摆脱再现和论述的同时，诗歌不能放弃语言和思想的特权，转而去求助歌曲的不可言说性。即便诗歌拥有某个转瞬即逝的动作的瞬间性，它也不能就此被等同于活生生的艺术品的纯粹*happening*[2]，或者自我呈现的共同体的情感喷发。马拉美“推崇爱伦·坡的观点”：任何哲学遗产都

[1] «Crise de vers», *O.C.*, p.367.（《诗句的危机》，《全集》，第367页。）

[2] 英语，意即即兴表演、行为艺术等。——译注

不该出现在作品中。不过他马上补充道，哲学应该“被包含并潜在于”作品中。那么这种“潜在的哲学”是什么？为了不与已经提出的假设自相矛盾，“潜在的哲学”显然不可能是一种需要在诗歌讲述的故事中寻找的“哲学意义”。如果说作品之中有哲学，那么哲学应该以某种特殊方式存在，思想通过这种方式“发生”，理念通过这种方式超越论述性思想的普通形式，以诗歌的形式被镌刻。马拉美的作品赋予了这原初镌刻以一种双重形象：在分开与环绕歌曲文字的空白处，超越观念的歌曲涌现，歌曲那超越词语的思考能力被记录：

> 歌曲从这天然的、比观念更早的源泉涌现，那么纯粹，以至于只是从外部反映了形象的万千节奏。……在孤立诗节的空间，在纸张的空白处，诗歌的智力支架既被隐藏又始终挺立——发生。[1]

---

[1] «Sur Poe», *O.C.*, p.872.（《关于爱伦·坡》，《全集》，第 872 页。）

作为思想的诗歌：一个世纪的历史

如何理解这种天然的涌现和这种隐形支架——它是诗歌潜在并确实存在的“哲学”——之间的关系？要理解这种关系，需要将马拉美的计划重新纳入某场关于诗歌思考能力的讨论中，这场讨论本身与世纪同龄。在黑格尔、谢林和荷尔德林在一张纸上写下关于人民的诗歌宗教的计划时，施莱格尔兄弟已经构想出一种关于诗歌－思想的理念：诗歌是一种思想，能够无限反思自身。这一时期，年轻的德国思想家们毛遂自荐，要通过设想法国大革命中缺失的成分，来延续在法国已经“冰冻”的革命，这种缺失的东西便是精神革命。在关于精神革命的理念中，盘旋着当时各种各样的发现与再发现：化合物的分解，康德的精神能力化学，反讽的溶解力量和旧秩序的革命性解体；电能，莱布尼茨的动力论和被翻译过来的《堂吉诃德》的超验荒诞；斯宾诺莎的“*natura naturans*”（产生自然的自然），对古代神话和“*epos*”（史诗）力量的重新发掘，动物

磁力；解读埃及象形文字的科学，捕获象征物当下意义的科学和读取矿物质年龄与法则的科学；在形变中显现的自然的力量，形象的能力和关于艺术家灵魂的成长小说，后者在《威廉·迈斯特》中找到了自己的圣经。被弗里德里希·施莱格尔命名为“渐进的总汇诗”（poésie universelle progressive）的诗歌在这纷纷攘攘的事物中结合了两个主要形象。一方面，关于俏皮话的理论定义了一种电的诗歌，在词语与陈腐涵义之间设置了各种不同的可能性，能够制造闪电，唤醒词语，确立新的并且可以无限更新的可能性意义。另一方面，象征理论将这种电力纳入一种关于诗性的自然史中：自然和生命的诗性力量的历史，这种诗性力量不仅能不断创造新的形式，并在新形式基础上，不断用越来越精致、越来越有意义的形象来书写自身。诗性“机智”（witz）的游戏因此能赋予这一行动以一种诗意，后者早已被写入比自然低级的形式中，早已出现在语言这一集体诗歌的结构中，并被呼唤至自我象征化的始终更为

高级的形式中。诗歌的思考力量同时也是否定一切封闭定义和一切僵化意义的精神力量，也是通过反思不断上升为新形式的生命的力量。

在《美学讲稿》中，老黑格尔整理了思想的这种混乱状态。他粉碎了诗歌之诗歌、“反思自我”之诗歌的观念，而此前施莱格尔兄弟在这种观念中慷慨地看到，思想能在反射影像的镜子那静止的美德中认识自我，具有一种活跃力量。面对诗歌“认识自我”的能力，黑格尔针锋相对地提出了两种思想存在模式的清晰分界线。一边是外在的思想，此时思想是画的灵魂，是石头之神的微笑，是诗歌的形象与节奏；它完全融入了物质，赋予了物质——石头、木头、颜色、声音或语言——以生机，并令其具备精神性。另一边是存在于自身的思想，除了对自身意义漠不关心的符号语言外，它与其他物质再无别的关系。这一分界线确定了诗歌的力量及其界限。在诗歌中正如在其他艺术形式中，精神仅作为一种组织力量和一种内化感性的力量出现。可能诗歌是涉及最

少物质的艺术形式。它拥有最理想的内容，即对精神的再现，以及最理想的材料，即语言。比起任何其他艺术，将词语锻造成形象的力量更能使平凡的意识变得清醒，使精神走向自身的澄明状态。诗歌因此是“普遍的艺术”(art général)。但这种力量有一个严格的补充条件。在其他艺术中，石头、木头或平铺在某个表面的颜色会抵抗思想的呈现。而诗歌只与最纯粹的形式，与抵抗着精神的最高级的混沌形式相关：精神对自身的混沌状态，和语言阻止自己沦为思想的简单工具的抵抗力。诗歌思想的力量是精神的力量，这精神尚处乎只能从语言的形象和节奏中认识自身的阶段，而这语言本身尚处于形象的具体性和物质材料的时间厚度中。比起其他艺术，在诗歌之中，一条普遍法则体现得更为明显：只有思想不思考自身并与自身分离时，艺术才能存在。

我们可以换种说法：精神可以在三种物质形式中得到表达。首先是可塑形式，此时精神在一种具有阻力的材料中合宜地表达着对自身的认

知——由此也表达了对自身的无知；其次是符号语言，此时语言只是交流的媒介，既适用于利益与法律世界的现代散文，也适用于思想的自我表达。最后还有第三种模式：象征的模式。这是浪漫主义诗歌理论青睐的模式：意义不再被封闭于孤立的词语中，而是被写入感性的织体本身，见证了某种精神的力量，这精神创造了鲜活的形式，而形式已经携带了——即使表现得不明显——一种可以被诗歌这一高等形式辨认的涵义。黑格尔手术刀的切入点正是这里。对黑格尔来说，象征的这种双重本质并不是力量而是脆弱的征兆。象征是四不像，既来自形式，又来自符号。它是形式，但它对我们说：不要搞错了，我不只是形式，我是对思想的书写。它画出一头狮子并让人认出它，但它同时又希望我们认出力量、威严或一个国王。它建造了一座石头金字塔，而后希望我们在金字塔中看到死亡和彼岸的神秘。然而，反过来，它是宣称超越书写的书写，宣称它已经呈现了被它命名的事物的感性形式。由于同时想累积

形式与思想的力量，它失去了两者。因为形式只在自身力量范畴之内才能言说。希腊雕像在其完美造型中表达了希腊人民对神性的观念，尽管这还是一种物质性的观念，但已十分确定。它在石头中完整注入了一种思想，后来的话语会在精神史中用词语将这种思想表达出来。象征则要超前一步，将它无法把握的意义写入它无法赋形的物质中。它表露出一种意图的痕迹，试图赋予物质以一种思想，却没有成功，试图定义勇敢的概念，却只找到一头狮子，这个画像被剥夺了形式的精神力量，沦为思想的替代品。因此，象征主义不仅仅是艺术的第一个阶段，从更普遍意义上说，象征主义还是思想无法为自己赋形的缺陷，是在两种思想模式边界漂浮的云团，时刻对声称结合了这两种模式的思想产生着威胁。

正是这种威胁给宣称要成为自在自为思想的诗歌施加了压力。作为艺术的至高形式，诗歌同时净化了精神再现和语言材料。它指引着这二者，使一种清楚认识自身的精神能以准确的语言言说

自己，同时能在它的外化形式中认出自己。或者也可以说，精神不需要诗歌就能认识自我，而诗歌失去了自己的材料。因为诗歌的存在要依靠一种双重的混沌：语言的混沌，也就是拒绝被意义穿越，同时还有看不清自身的精神的混沌，也就是与自身的距离，这种距离迫使精神去一种形象的物质性中寻找自身。如果这种双重的混沌不存在，那么诗歌就失去了它无意识的形式目的。诗歌为了补偿它失去的形式的力量，会跃到界限的另一边，将认识自我的思想的力量收归自己所有。然而诗歌由此便不再是诗歌，同时也没有因此而成为哲学。它迷失于幽默和感伤的迷雾中，迷失于象征的边际的云团中，而被封闭于象征之中的是那些同时意欲占据两边的人。思想必须处于一边或另一边，在思想的内在性或感性的外在性中。声称结合了思想这两种模式的作品会失去两者。“诗歌之诗歌”只不过是这样一种诗歌：它想令形式的变节成为自己具有思想性的证据。

音乐，舞蹈，诗歌："摹仿"的怪圈

马拉美似乎是通过第三者了解黑格尔思想的。尽管如此，他关于诗歌符号的思想确实要在黑格尔思想范畴内进行定义。这一思想以自己的方式接受了黑格尔的挑战，打破了黑格尔的禁忌。它可能与浪漫主义关于普遍象征主义的理论距离较远。关于虚构的"法国"理论拒绝承认形成事物的力量之中有意义的在场，它严格坚持单纯存在的自然与超自然的一切之间的分界线。反过来，它主张诗歌应该拥有被黑格尔否定的能力：首先是某种思想的能力，这思想存在于思想本身的元素中，是思想和形式的直接身份；其次是某种抽象语言的能力，这抽象语言在符号的轨迹中同时写下了令其诞生的思想的力量。"接近理念的"诗歌，马拉美说。然而怎么理解这种毗邻关系呢？初看之下，它对立了两种东西，一方是产生意义的诗歌语言组合，另一方是工具性音乐及已轻易摆脱自我解释任务的音乐语言。然而，如果说诗歌接近理念，那是因为它是"最纯粹的音乐"，是

真正的音乐，而普通音乐只是对它的摹仿而已。总之，理念最崇高的表现形式是一种纯音乐，而琴弦和木器只能产生对这种音乐的摹仿。然而，在模型和复制品之间建立起来的，是一种十分复杂的关系。诗歌出于两个被认为同等重要的原因而显得比音乐更像音乐：因为它是词语的艺术，是表达思想的艺术，与乐队的“缄默症”相对立；因为它是沉默的艺术，是“静默的音乐会”或“抽象性静默的飞翔”，与音乐会的嘈杂声相对立——“与乐队是同一种事物，只不过是以文学的或沉默的方式”。[1]

如何理解缄默症与沉默之间的关系？音乐呈现了某种语言的范式，这种语言比抽象观念更为彻底，它摆脱了指称行为的“粗暴”；这种语言对数字很敏感，能够用事物之间的关系来取代事物，并在特定的时空令这些关系的“和声”与我们内心舞台的“类型”和“和弦”直接交流，也

[1] Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893.（给埃德蒙·戈斯的信，1893 年 1 月 10 日。）

与聚集起来的人群那无意识的崇高本质直接交流。在音乐表演中，被摹仿的不再是事物，而是理念本身。音乐虚构以节奏的形式描绘出理念。它描绘了获得新身份的理念：美的散乱碎片的聚合过程，通过分布声音、动机和不同强度，唤醒在普通大众心中沉睡的诗性。音乐纯化了虚构，令后者摆脱了形象，并把它交付给节奏的智性力量。总之，它找回了它的古希腊意义和柏拉图赋予它的功能：记录能够创造 *kosmos*（宇宙）的数学和谐，能够在个体和城邦的灵魂中激发一种潜在的和谐性，后者是对神的和谐性的摹仿，或者用马拉美的话来说，是对写于天空这张纸上的一出戏的摹仿。“在希腊意义上使用音乐这个词，归根到底也就是关系的理念或节奏。”[1] 乐队摹仿的正是这种音乐理念，但它同时又通过喧闹的缄默症，因琴弦和音栓而具有“工业性”色彩的缄默症背叛了这种理念。

---

[1] Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893.（给埃德蒙·戈斯的信，1893 年 1 月 10 日。）

乐队因此就像一封既沉默又聒噪的信，不知道自己在说些什么。然而古老的柏拉图式主题在此显现出一种吊诡的形象。因为马拉美与柏拉图的观点截然相反，对他来说，鲜活的话语叫作写作。写作是精神的语言，是对患有聒噪缄默症的声音的抵抗——既包括乐队的嘈杂声，也包括观念话语，因为后者也没有超越“嘴里吐出来的最美丽话语”的力量。作为节奏的思想表达模式比它的话语模式产生得更早而且更为高级。它绘制出的不再是思想的结果，而是它的飞跃运动本身。

诗句辩证法

令某种事物重生，并将其推至最光荣的位置。无论多么自信、有哲思、有想象力、光彩照人，……如果缺少了诗句，这事物将只成为某张嘴里吐出来的最美丽话语。在一种崇高的全新状态中透露出的，是思想的条件及其材料的新开端，天然地适合散文的责任。词语也是如此，在这种差异之

后，在跨越界限之后，它们获得了自己的道德。[1]

“诗句辩证法”能够被引入，代价是一种引人注目的转折。乐队的音乐驱逐了摹仿性形象与再现性戏剧的粗俗，而诗歌这种第一音乐净化了粗俗的乐队噪音。然而思想是在一个新舞台上让人彻底看清其“翅翼的扇动”，也就是其运动的形象，精神也在这个新舞台上让人看到了它的舞台本质。只有戏剧化才能将先于话语的第一“美德”还给词语。那么词语的这种原初美德究竟是什么？只有两种理解它的方式。首先是柏拉图在《克拉底鲁篇》中嘲笑的古老而无法根除的观念：词语的声音与它们言说的内容具有相似性。可能马拉美在《英语词语》（*Les Mots anglais*）中为一种新克拉底鲁主义提供了不止一种担保，在摩擦音这一章，他沉醉于“sw”组合的快速与膨胀，

[1] «Solennité», *O.C.*, p.332.（《盛典》，《全集》，第 332 页。）

“st”组合的稳定与坦诚，“sm”组合引发的好感，或“sn”组合产生的低级堕落感。但这种对声音的科学立即预示了一种虚幻色彩，而《诗句的危机》一蹴而就地确立了其原则：因为词与物的不相似，所以诗句承受了高级货币和新词的功能，与思想更为接近。如果说诗句的飞跃将美德赋予词语，那不是通过将词语拉近其源头的方式，而是通过一种倾斜运动，将词语从它们自身拔出，令它们能够用“相互的反光”照亮彼此，“正如宝石上一道潜在的火光”[1]。

我们于是置身于问题的黑格尔核心：怎样做才能使词语“静默”的烟花不再是对某种纯粹的空洞意图的美丽隐喻？去哪里寻找能帮我们思考纯粹精神之诗歌的范式？对于这种纯粹精神之诗歌，我们不应该将它理解为如维尼作品中那种歌颂精神纯洁性的诗歌，而是应该理解为为精神提供真正舞台的诗歌。关于上述问题，我们可以给

[1] «Crise de vers», *O.C.*, p.366.（《诗句的危机》，《全集》，第 366 页。）

出一个初看之下有些惊人的答案。写作的纸张所应该建立的纯粹精神舞台拥有一种优先模式：芭蕾，被黑格尔遗忘的非主流艺术。没有什么比不识字的芭蕾舞女演员用脚步，甚至衣裙的运动——比如说洛伊·富勒（Loïe Fuller）——画出的图像更能诠释精神的静默的音乐，和对它的无遮蔽的书写。舞蹈能比音乐更好、更准确地建立某种精神性的纯粹场所。仅靠自己的行动，脚步永远无法再现或暗示某个客体、故事或情感。但是，艺术的纯粹虚构能力恰恰与它向辨认的普通游戏所提供的东西成反比。关于“一般的凌乱的美，例如花、水、云和首饰”，女舞者“飞扬的形式”从来没有为我们再现过它们，甚至没有让我们产生这种印象。它所描绘出的，是从某个潜在显像到某种精神之间的纯粹路线，精神能够“猜出”这种显像，并承认它与自己内心舞台的类型与和弦相似。它由此实现了向新诗歌提出的任务：“在形象之间建立一种准确的关系，同时令向占卜者现身的第三种可熔而清晰的显像从这种关

系中解脱。”[1] 对脚步的纯粹书写令一切故事和舞者的个性消失，女舞者由此向诗人“个性表达的消失”提供了确切的模型：

> 关于芭蕾，需要肯定一种评价，或一种公理！
>
> “也就是：女舞蹈演员不是一个跳舞的女人。有如下并列的理由：她不是一个女人，而是一个隐喻，概括了我们形式中的某个根本显像，宝剑，酒杯，花朵，等等；她不是在跳舞，而是通过捷径和激情的奇迹，以一种身体书写，暗示了某种东西，为了表达这种东西，我们在用散文写作时可能需要不少包含对话和描写的段落：它就是摆脱了一切书记员工具的诗歌。[2]

[1] «Crise de vers», *O.C.*, p.365.（《诗句的危机》,《全集》，第365页。）

[2] «Ballets», *O.C.*, p.304.（《芭蕾》,《全集》，第304页。）

同样地，对同等动机的碎片的呼唤和对诗歌词语之间“相互的反光”的呼唤也在舞蹈规则中找到了严格的模型：“舞蹈不合常规的首要主题，是以它无时无刻无处不在的特点，对每一组姿态的动态综合，正如姿态只是作为可以无限细分的部分，对这种综合的细节化。”[1] 戏剧“雄辩的空洞”失去的，正是类型之间这种纯粹的相互关系，正是对类型姿态这种纯粹的综合关系。至于“雄辩的空洞”，我们可以在法国戏剧舞台上看到它的写照：那些扮演雷欧提斯（Laerte）或波洛涅斯（Polonius）的群居动物们想要强加他们的“人物”；而不是成为年轻的影子、那“无法成长的潜在的领主”——哈姆雷特这幅挂毯上的形象和图案。对精神的真正书写呈现于纯粹的可塑形式中，女舞者无声的话语即表明了这一点，在这话语中，“一切幻想的几个概括性公式”[2] 得到总结。

纯粹精神的诗歌于是被拽入一种奇怪的螺旋

---

[1] «Ballets», *O.C.*, p.304.（《芭蕾》，《全集》，第 304 页。）

[2] «Ballets», *O.C.*, p.306.（《芭蕾》，《全集》，第 306 页。）

中。音乐无声的语言曾令这诗歌摆脱形象和表征的粗俗，但它不得不承认这种没有词语、被裸音的噪声掩盖的语言的空洞。它承认自己是诗歌那沉默的真正音乐的复制或漫画。对于书写理念的词语那沉默的音乐，芭蕾舞女演员提供了一种模型：真正的书写，没有词语的书写。形象的外在性于是作为显现理念的模型又回来了。但是，这"几乎无意识的灵感女神"仍然是通过模拟的方式提供模型的，她通过裙子的运动模拟了"笔触通向理念的迫切心情"。只有"习惯做梦"的诗人的目光才能从中认出连编舞者都无法辨认的精神的舞蹈。芭蕾似乎为诗歌提供了模本，但它仍然只是诗歌失真的形象。女舞者无声的书写徒劳而又无意识地抄袭着理念的真正舞姿，即诗歌词语的舞姿。"诗句之书"始终是精神的真正戏剧，这个戏剧只摹仿理念，而其他艺术只是对这戏剧的简单摹仿。然而，马拉美始终只能将这第一模型视作对它的众多摹仿的摹仿。面对这个无限的回环，德里达从前曾歌颂马拉美对柏拉图式的理念－模

型及其复制品体系的颠覆。[1]然而有两点需要说明。马拉美否定了再现艺术和理念－模型，但他坚持诗歌的摹仿性：诗歌不摹仿任何模型，但它敏感地画出了理念的运动，而理念是一种令自身显现的运动。即便理念只是一种虚构，理念运动的第一复制品仍有可能存在，我们可以在对音质和脚步的书写中找到对这个复制品的摹仿，同时应该把它送回比它更古老的书中。至高无上的人工技巧必须是对“天空书页”上的戏剧的真正复制。第一复制品无法呈现它的模型。但它更有义务证实自己的真实性，通过为它加冕的最后的句点和封闭它的沉默，指出它确实是那第一复制品。它必须呈现理念的“结合的证据”，即仪式或最初的圣事，而其他事物都是对这仪式的象征的重复。

空白纸张的问题，书的无限的梦境和后退，这些都应该用上述逻辑去理解。它们并不是某种

[1] Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, 1972.（雅克·德里达，《散播》，瑟伊出版社，1972 年。）

需要精神分析才能解释的焦虑，也不是某个只有卡巴拉专家才能解开的千年迷梦的重现。马拉美追逐并延续了“对土地的俄耳甫斯式解释”，但这种解释与卡巴拉专家无关，而书的后退也完全不是因为沉重的秘密，有待他继承自漫长的传统并传递给我们。俄耳甫斯的职责并不意味着对古老天书的长期看守，只是短暂地往返一次亡灵的国度，把那失踪者带回地面，而不回头看她，不把她变成目光的对象。对“俄耳甫斯式的”诗人来说也一样，对于一切宇宙起源说，只需记下理念的最初仪式，把已经消失的事物的光线投射到唯一存在的事物上，只需展现本身真实同时令我们的人世生活变得真实的书页。只需展现这书页是完全真实的，它很好地摹仿了理念这一“万物关系的音乐”，尽管真实的摹仿从来无法被察觉，除非它出现在复制的赝品中。

这就是“摹仿”的怪圈：“无法用这里的任何水果满足”的诗人拒绝摹仿“平庸的哲学、虚假

的温柔和呆板的描写”，但他其实被更严格地要求去证明，他写入诗歌的，是一切花束“博学的缺失”产生的香味，是一切花束的不在场散发的芬芳。这一点，只有词语才能证明，但词语始终是不足够的，除非将词联结成句的阿拉伯花纹能够被等同于某种句法原型，证明它的结构确实适合“逻辑的原始闪电”[1]，除非词语在页面上的布局能在它们之间留出一点距离，并让后者等同于分开理念驱动下的精神之光的距离。从柏拉图以来，面对写作活动的缺陷，始终有另一种书写要取而代之：不像写作，更类似精神的气息；超过写作，显现于说话者身上，或被印刻在事物本身的质地中。马拉美的虚构理论否定了道成肉身和非物质气息的形象。因此另一种写作的这两副面孔应该唯独结合在书的物质性中。书超越了作品：它是理念的喷涌，精神的闪电，这闪电在词语倾泻到纸张上时得到了实实在在的重现。书比作品更

[1] «Le Mystère dans les Lettres», *O.C.*, p.386.（《文学的神秘》，《全集》，第 386 页。）

少：它令理念的力量只在赋予诗歌以隐形构造的空白处显现。理念的真正舞蹈是纸张，它必须在扉页的空白处，在诗行的布局之中证明理念。诗行的文字各不相同，字体变化多端，能够在将精神等同于天空书页的真实性中，再现精神舞台的地形学。

真实的书页

我们都知道，这就是《骰子一掷》的布局。这首诗歌也是如此，要想理解它“想言说的”并不是很困难。根本没有必要像哪个阐释者那样，在诗中找到创世记的七天。这首诗根本与向水面吹气的上帝之灵无关。它所设置的背景，现在我们都已十分了解：时代海洋之上的一叶诗歌之舟。在维尼的时代，人们向这个海洋投掷的是亚历山大体写成的诗歌漂流瓶，这些诗是留给后人的，后人有所有后人都必须承担的相同义务：收集他们的时代所不了解的理想的遗产。在马拉美的时代，人们已经“忘记如何掌舵”，掌舵技巧已随亚

历山大体的古老舵柄一起消失，这舵柄先是被奇数音节诗和自由诗的信徒们毁坏，之后被巨人雨果带进了坟墓。然而传统知识的消失与另一种关于时代海洋的更为准确的知识相关，后者必须将现在的遗产传递给未来。海洋不再喻示时代的磨难向未来的胜利之间的过渡。它是不知餍足的饥饿的深渊，是幻兽大张的嘴巴，随时准备提前消费这一未来，令它们大开的深沟适应一切航船的船身。“诗句危机”也是这种“理想危机”的一部分，后者是对社会危机的补充。“理想危机”是能够建立民众崇拜——也就是“将每个人身上的天空本能放大为无数种欢乐形式”[1]——的理想黄金的缺失。相应地，“理想危机”也是受挫于社会协定的人群那无法餍足的幻兽的饥饿，是“突然爆发的乌合之众，后者由于很少体验狂欢，以至于在这种爆发中看到了自身神性的粗暴形象”[2]。“从

[1] *La Musique et les Lettres*, *O.C.*, p.654.（《音乐与文学》，《全集》，第 654 页。）

[2] «Crayonné au théâtre», *O.C.*, p.298.（《剧院速写》，《全集》，第 298 页。）

同一道地平线涌现的骚乱”用坚决的手势发出了邀请，以正下沉的船只上的金饰来照亮未来的节庆。然而再也不能投掷交托给时代的、封闭于漂流瓶中的信息。“同一道地平线”同时包含的承诺和威胁禁止了漂流瓶的古老游戏，禁止了“以海浪之名”玩的游戏。对古老掌舵术的遗忘和对装饰的改变还意味着，精神再也不是人们投掷到海上的东西，一个藏于密封罐中的信息。它是自我投射并在空间中画出自身轨迹的纯粹力量。精神必须在否定它的地方，用它的两颗骰子建立自己的场所，创造自己的戏剧舞台：悲壮的沉船事件还是塞壬带动的水波？“仓促喊出的神秘”还是“缠绕着讽刺的对沉默的简单暗示”？唯一的机会也是绝对的风险。必须传达，但绝不透露数量。对于有着三重面孔的偶然性，必须完美地、有气势地、一字不漏地将它传递出来。这三重面孔是：作者的个性，主题的平庸性，语言的不可化约性。然而，这被战胜的偶然，这理念的完满仪式，它本身永远只能是骰子的一掷，对纯粹偶

然性的普遍肯定。这被否认又被重新肯定的偶然的游戏，应该将它交给另一种偶然性，即大张的、随时准备吞噬它的深渊的偶然性，却又防止它在此消失。因此应该在游戏中包含参与游戏的犹豫，在诗歌的喷涌中，在诗歌战胜自身偶然的“胜利”中画出诗歌与深渊之间的偶然游戏。对未来的节庆，应该展现“思想的条件及其材料的新开端”，并将其从不知餍足的饥饿当下的深渊中解救出来。在这种条件下，思想稍纵即逝的轨迹不是一局平局，也就是被诗行和脚步的书写带来并带走的假设之间的平等性。相反，这轨迹实现了“有限的行动”所谈论的“胜利的颠覆”，这是根本性怀疑投射为天空双曲线，是盘旋的虚构固定在一个固定点，在这个固定点上，写于“空旷崇高的表面”的星群揭示出其星体的数量，作为理念的确切仪式，作为大写之书的真实碎片：“连续的撞击 / 恒星一般的 / 正在形成的整本账簿 / 监视着 / 怀疑着 / 滚动着 / 闪烁并沉思着 / 随后停止在 / 为它加冕

的最后的句点。”[1]

从某种意义上说，借助《无言的，沉重的云……》中的塞壬，借助《以yx结尾的十四行诗》中的七重奏，借助《至于书》中的散文呈现的两难境地，借助《剧院速写》中的专栏文章进行的思考，我们知道马拉美诗歌所“言说”的东西。但还有诗歌对诗歌的言说，以及诗歌作为诗歌产生的影响。影响有时产生自诗歌的独特性，例如花萼的特殊的上升，还有这种上升所重复的第一次加冕。《骰子一掷》如果言说的只是诗歌写作的理想或隐喻，那么它已经输了。而如果它只是诗歌理念的一次特殊实践，那么它还没有赢。它必须是最初的加冕，通过这种仪式，一切实践、尤其是这首诗的实践被神圣化。大写的书必须做

[1] *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *O.C.*, p.477.（《骰子一掷永远无法取消偶然》，《全集》，第477页。）（葛雷、梁栋译文："连续撞击/最终幻成/星声的数点/警醒/疑惑/流动/闪烁和沉思/在停留在/某个使之珠光迷离的新点之前"。《马拉美诗全集》，浙江文艺出版社，1997年，第140页。译诗题为《骰子一掷永远取消不了偶然》。——译注）

的，它必须在对开的纸上写下，在书页的褶皱中偷走的，是确定这个最初的仪式，并令它真实化。没有这种真实化，个别的诗歌将仍以舞者的方式进行，“敲击”一个物体，然后“我们的信念随转圈的数目发展，渐渐转向另一个同样备受期待的动机，……然而任何时刻都不具备现实性，而且归根到底什么都没有发生”[1]。可以肯定的是，这个光荣地将纯粹虚构与再现的平庸性对立起来的“什么都没有”没有任何贬义。只不过还需要确保它与无限之间的联结，这种联结如同“某个场所和彼岸之间的融合那么遥远”[2]。大写之书或作为见证者的书页确保了这种联结，但前提是呈现与书的言说内容、与诗歌普遍功能相似的物质形象。航船与海洋的游戏，挽留与投掷的手的游戏，滚动的骰子的游戏，停止于加冕句点的星体账簿的游戏，对于一切未来的诗歌，对于一切照亮未来

[1] «Crayonné au théâtre», *O.C.*, p.296.（《剧院速写》，《全集》，第296页。）

[2] *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *O.C.*, p.477.（《骰子一掷永远无法取消偶然》，《全集》，第477页。）

节庆的烟花，这游戏都必须被揭示出来。对理念的反摹仿的摹仿在此达到了它的悖论点。只有排版方面的 *mimésis*（摹仿）才能证明，这里书写的正是精神的第一游戏。但要做到这一点，排版只能在双页上模拟航船的倾斜或星体的轨迹。我们读过保尔·瓦莱里的那些名篇，对于看到白纸黑字投射出来的思想风暴的感受，瓦莱里如是总结："我觉得第一次在我们的空间中看到了思想的模样……这里，空间真正地在言说，在思考，在孕育临时的形式。等待，怀疑，专心，都是可见的东西。我的目光看到的是具备了形体的沉默……这里，就在纸上，最后的星体发出一种无法言喻的光，无限纯粹地在同一种跨意识的空洞中颤抖。这空洞中并存着话语！像一种新种类的物质，被成堆地、成束地、成系统地分发。……我想，他最终试图令一页纸具备星空的力量。"[1]然而，对纯粹思想的这种纯粹摹仿，马拉美毫不

[1] *Variété II*, Gallimard, 1930, p.194–199.（《杂谈 II》，伽利玛出版社，1930 年，第 194–199 页。）

含糊地设定了条件。拒绝将宫殿石块或林中树木写入纤细纸张的诗歌必须严格摹仿“历史”，后者是诗歌的隐喻：

> 星宿将根据准确的法则，而且很不幸地必须在印刷品能容许的范围内，呈现星宿的姿态。船只在此倾斜，从一页的上方到另一页，等等。因为……对于一个行动，甚至对于一个物体来说，句子节奏只有在摹仿它们时才有意义，而且，现身纸上的节奏被文学从原初模型复制而来，因此节奏必须排除万难再现这种模型。文学就是这样经受考验的，除此之外没有其他在纸上写作的理由。[1]

文学必须经受考验。在 *mimésis*（摹仿）和美文的时代，在诗歌体裁与诗艺的时代，每首诗

[1] Lettres à André Gide, 14 mai 1897, et Camille Mauclair, 8 octobre 1897.（给纪德的信，1897 年 5 月 14 日，给卡米耶·莫克莱的信，1897 年 10 月 8 日。）

只需展现它的故事，及其与所属体裁的原则和习惯相适应的风格。这是一种形式考验，还有附加的——或根据不同情况也可能是作为替换的——效果考验：有品味的人感受到的愉悦或激动情绪。最具决定权的是再现对象的性质，它规定了再现形式，如写国王的是悲剧，写资产阶级的是喜剧，写牧人的是牧歌，而且每种体裁都有适合自身的格律和形象。“文学”一词首先意味着：再现对象不再限定体裁与风格。任何文字都无法指明令其合法化的规则，或拥护它的读者。每一次，它都需要证明自己确实是文学，是这一无规则的力量的一次特殊实现，而这种力量只能依靠自己的行动来验证自身。这一义务带来了第一个悖论，我们可以称之为福楼拜悖论：文学对自己的再现对象依赖得越少，就越能证明自己拥有上述力量。它一行又一行地证明着自己那无限微小然而具有决定作用的异质性。这也意味着在每一行，它都处于被取消的边缘，而这种消失无论如何会在紧随最后一个词语而来的空白中宣告自己的胜利。

拒绝“散文”（prose）的向前的逃逸，就是要求文学不仅将区分诗歌与报道的节奏纳入自身，还要求它把那个最初的姿势纳入自身，这个姿势为文学加冕，它是文学理念的真实在场。

文学由此与《圣经》的基督教证据重逢。大写之书必须证明它的确是上帝的言论，是道成肉身，是面包与红酒的圣化，是在十字架上受难、死去继而复活的身体。大写之书还得证明，那个将书转变成真理的人，确实是书宣告来临的人，而他受难——在受难中令先知的话语拥有实体——的每一步确实都因符合先知用形象书写的东西而得到证实。大写之书与大写的身体必须无限互证。大写之书的继承者们必须无止境地追寻这种证明：通过书向自身的无限回归，通过充斥着象征的祝圣礼，来证实文本与身体的身份；或者反之，通过极度简化的牺牲仪式，让一具身体接受文字的检验。在抛开再现规则与等级之时，文学又与两个圈子重逢：证明了文本的化身圈子，和证明了化身的文本圈子。这一获得更新的剧情

正好与世纪的伟大梦想交织，一个有关真正共同体的梦想，这个共同体超越一切权利和利益协定，代表了人类集体的活跃精神，代表了一个节日，在这个节日中，人民见证了自己“显圣为真理”[1]的过程。如果说书的问题在马拉美那里达到了最极端状态，那是因为马拉美比任何人都更想坚持一个双重要求，他令诗歌成为了未来的宗教，但同时拒绝赋予这一宗教以一切化身或一切保障诗歌的身体，包括他所代表的主体的身体，也包括他所主持的团体的身体。诗歌必须成为“所有事物之间关系的圣歌、和声和喜悦，就像某些稍纵即逝的情形下组织起来的纯粹集合”。然而，“人有责任神圣地看事物，因为自愿、澄明的联系只有借助目光下的书页的平行性才能表达”[2]。文学的“证据”于是在马拉美的悖论中获得了极端性，这种极端性可以表达为：诗歌必须仅在自身布局

[1] «L'action restreinte», *O.C.*, p.371.（《有限的行动》，《全集》，第 371 页。）

[2] «Le Livre, instrument spirituel», *O.C.*, p.378.（《书，精神的工具》，《全集》，第 378 页。）

的物质性中包含确保诗歌存在的实体。它的形式必须既是自己思想的实体又是它的理念。然而，根据黑格尔的预言，完成加冕礼的最后一个句点可能会将它带回象征的死胡同：航船的形式消失，向我们保证这形式不是某一艘平凡的航船的形式，而是理念的纯粹轨迹；理念反过来用自己的阿拉伯花纹惊扰了书页，使自己成为沉没的时间之船，和被自己落日照亮的未来之光。

被召唤至此的老黑格尔的影子能够帮助我们理解以下这一点：马拉美行动的特殊之处，他借文学之名完成或未完成的事业的特殊之处，并不是对不及物性的选择，其中不及物性意味着文本封闭于自身，将自己的意义或意义的缺席关闭在自己语言的樊笼中，与作为交流工具的语言形成对比。“不及物性”并不是作品的现代身份。恰恰相反，它是作品失落的天堂，是将神的理念全部封进自身形式的希腊雕像。当材料与材料言说的内容之间的这种统一性消失，而我们不得不重构并证实这种统一性时，“文学”便产生了。例如，

它始于福楼拜那吊诡的计划：那些诗人－世界不知道自己在做什么，他的计划就是刻意重写他们的作品。新的作品，“一本空无的书”，必须完全是精心安排好的，以便能与纯粹的镜子重合，而镜子反射的是一切事物与自身的无意识关系。文学的特殊之处在于它必须言说比它说出的更多的东西，必须言说比“某张嘴里吐出来的”任何言论更多的东西。福楼拜的天才之处——或者说诈骗手段——在于，他将这“更多”等同于一种“更少”，把诗人“语言风格的消失”以及写作的附加物与向空无——无限——的过渡一视同仁，后者在不知不觉中分离了句子的句法规则和它惯常的表意能力。因为把理念的实现等同于符号表面这一不易察觉的颤动，福楼拜由此能够将这种实现与形式的实现混同起来。这种诗学上的协定也是作品及作家的精英特殊性与民主之间的政治关系的谈判方式，因为民主只有在一切主体的平等中，在小说全方位的传播中才能取得胜利。

马拉美同时拒绝了这两种协定。因此他必须

在文本中加入一种额外的补充，产生自诗人的抽象化行动，并在文本中揭示这种有意识的意图与无意识的材料之间的统一性，揭示被克服的偶然与无法化约的、证明文学存在的偶然之间的统一性。但他也不得不面对一个政治悖论：诗歌必须是贵族精英式的，“尽管”它的作者是一个好的民主派，因为它为某个人群的未来节庆效力，而目前的社会协定将这群人限制在工作坑和选举箱之间，离自己的荣耀还有很远的距离。诗人正是因此必须将远离公共舞台当作自己的公共职能。旨在揭示幻想的书籍需要有一些“品质”，对这些“品质”的感觉引发了“恐惧”，而这种恐惧中还掺杂着另一种恐惧：并不是艺术家害怕别人无法理解自己或害怕被否定的寻常恐惧；恰恰相反，是害怕自己太受怪兽大张的嘴的欢迎，害怕自己的角色太快被人理解，也就是作为赞美诗的吟唱者，作为庆祝“自身神性”的共同体新宗教的秩序维护人。实际上，无论受诅咒的诗人那平淡的陈词滥调说的是什么，即将到来的世纪听得

特别清晰的，只是新诗人的承诺；在杀掉诗人之前，特别清楚地知道如何利用他们来歌唱权利或力量的战争，歌唱新人或被赋予身份的人民，歌唱机器和共同体的荣耀："天空那古老的海蓝色"的"带有电和民众颜色的溶剂"。[1]

黑格尔如实描绘了最终令自己各种能力得到和解的精神运动：自我意识在国家中认出了自己的根本意志，在宗教中认出了自己的理念本质，在科学中认出了自己与前两者的统一性。[2] 马拉美看到这种美好的和解离我们还很远，于是用象征的灰－蓝－粉色，向我们同时描绘又抹去了即将来临的清晨的金光。他知道，要帮助它们诞生，诗歌的浮世绘必须既说得比自己说出的多，又说得比自己说出的少。这一双重的限制可能足以令话语变少，同时令诗歌变得困难。

---

[1] «Catholicisme», *O.C.*, p.394.（《天主教》，《全集》，第 394 页。）

[2] Cf. *Principes de la philosophie du droit*, §359.（《法哲学原理》，第 359 节。）

马拉美诗文选

注：这里的页码对应的是伽利玛出版社“七星文库”1992年版的马拉美《全集》（*Œuvres complètes*, col. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1992，第一版1945年）

遗产 I[1]

一切荣耀都会烟消云散，
像晃动中熄灭的火把
即使是不灭的精气
也无法延缓终结的到来！

---

[1] 亦可与中译文相对照，《马拉美诗全集》，葛雷、梁栋译，浙江文艺出版社，1997年，第106页。译诗题为《垂暮》。——译注

继承人的古老房子
摆满数目繁多然而破损的战利品
甚至没有一点热气
如果他从走廊突然而至，

过往的不得不经受的苦难
像猛兽的爪子一般紧紧抓住
那否定一切的坟墓，

在孤零零的沉重大理石下
除了支架上转瞬即逝的反光
再也不会有别的火苗燃烧。

（《全集》，第 73 页）

超越自然 I[1]

……文字的双重催化剂，外表与方法，以一

[1] 亦可与中译文相对照，参见《牧歌》，选自《马拉美诗全集》，葛雷、梁栋译，浙江文艺出版社，1997 年，第 262–263 页。——译注

种绝对的秩序，在一个人身上逐渐加大了它们的影响。

自然——

音乐——

应该从这些词最常用的意义上去理解，也就是树叶和音响。

再次单纯地去命运中挖掘。

最早的是自然，一个可触摸的理念，命令某种现实进入未开化的感官中，并通过直接的回报，向我的青年时代注入了一种狂热。我把这狂热称作激情。就好像，它的柴堆，那蒸发成庄严的停顿的岁月，它带着处女般的希望燃烧它们，希望禁止四面八方的读者做出解读。在这场自杀中，秘密与人并非格格不入，而洞悉这一点，会令陈

腐的蒸汽、令存在、令街道远离。所以，在某个上了年纪的夜晚，当某种熟悉的本能将我带至音乐，这无法抵挡的美妙家园面前，我没有迟疑便认出了处于背景中的、不断重生的火焰，那是树丛与天空自我牺牲的地方，在那里，在公众面前，火焰被自己烧毁的梦的缺失扇动，然后像圣殿的穹顶一般撒播出黑暗。

从美学上说，这两种神圣状态前后交替，向我发出邀请——原始的，一方，或扎根于土地，还具有物质的密度（被工业精剪或纯化完全不是丑闻）：另一方，热情、轻快的简洁线条，现在很接近思想，彼此之间相互呼应，除了取消文本，还剥夺了它的形象。奇迹在于，根据一种时间顺序，它们层层叠叠堆积出一致性；而如果，被追至散乱的森林，直至一口泉眼的是谁的自我，那么一场音乐会无论多么具有工具性，都不能排除观念：在自然转变成音乐的过程中，立即得到辨认的，是亮光不断被反射的同一个观念的

幽灵。

（《牧歌》，《全集》，第 402—403 页）

超越自然 II

……无数秘密（一场晚会上见异思迁的故事）将脱离时尚的喧嚣，在融入乐队的光芒之前，在这里找到一个回声；与摘除叶子的花朵一起消失的舞者名单，音乐会节目表或赴宴者的名片，组成了——当然了——一种特殊的文学，本身也能在一两个星期里获得不朽。有关一个时代的存在，什么都不应该忽略：一切都属于所有人。一个微笑！才刚刚形成，就已经在有着沉重大门的大厅里流传，被等待，被讨厌，被祝福，被感谢，被嫉妒；令心灵沉醉、痉挛或平静；扇子起先以为遮住了它，现在失去了理智，徒劳地试图重新抓住它或阻止它的飞翔。对不起！您的两片嘴唇的绽放，我会记住它们的优雅，而别的嘴唇，在低声跟读中，已经尝试模仿这种优雅。这就是事物，

而且恰好如此：世界难道不具备这种权利，来重复我们本能的最深刻的表现？它引发这种表现，并纯化它。一切都是现学现卖，连美都是，比如昂首的姿势，我们是从某人那里学来的，也就是从每个人那里学来的，正如裙子的穿法。逃离这个世界？我们就在世界之中；奔向自然？正如我们飞快地穿过它，在它外在的现实中，穿过它的风景，它的场所，到达某个地方：这是我们眼中它的不足的现代形象！是的，就算吊顶下品尝到的快乐将自己的季节让给室外的游戏：在树林里跑步，在河上赛船，您还是会远离树林和河流，贪婪地想让眼睛完全在辽阔而空无一物的地平线带来的遗忘中得到休息。海洋用泡沫镶边，不正是为了找到一种新的目光，有能力来品味一种天真又老道的妆容的悖论？这本杂志毫不内疚地出现于这个假期，仿佛这是它应该出现的准确时间。它介入您的遐想和水天的双重蔚蓝之间：这是翻阅它的时刻，如果有可能的话，请不要读您仆人

的《介绍》。

（《最新时尚》，《全集》，第718—719页）

不在场的女人[1]

我曾划过很长时间的船，以一种果断的、大幅度的姿态，昏昏沉沉，眼睛朝里盯住完全的遗忘，忘记前行，仿佛时间的笑声在四周流淌。那么多的静止懒懒散散，在一种无生气的声响中小船前行了一半路程，而我被这声响轻触，只在看到别的船外露的桨上首字母缩写那平稳的闪光时，才去查看是否到站。这让我想起我的世间身份。

发生了什么事？我在哪里？

在冒险中，为了看清形势，我必须记起我走

[1] 亦可与中译文相对照，参见《白色的睡莲》，选自《马拉美诗全集》，葛雷、梁栋译，浙江文艺出版社，1997年，第250-253页。——译注

得很早，火焰般的七月，从一条永远狭窄的、心不在焉的溪流中那沉睡的植被的活跃空隙出发，去寻找盛放的水源，渴望认出朋友的朋友家的房屋占据的领地，对这个朋友，我必须临时构思一声问候。不因任何草丛的挽留，在一种风景前比在另一种风景前滞留更久。风景和它在水波中的倒影一起被船桨以同一种不偏不倚的划动驱散。最后我搁浅于某个芦苇丛，旅行的神秘终点，在河流的中央：在那里，河流立即拓宽成可航行的小树林，呈现出一个慵懒的水塘，因为泉水犹犹豫豫不肯离开而生出褶皱。

仔细的检查告诉我，水流中这尖尖的绿色障碍，这里那里，用一道包围草坪的篱笆，掩盖了一座延伸至陆地的桥那唯一的桥拱。我于是意识到，这里就是某某女士，那位我必须问候的陌生人的公园。

……

好奇心令我躬身保持矫健的姿态，仿佛置身于陌生人辽阔的沉默中，因为她听到了通报客人来访的消息，我微笑，开始屈服于一种女性可能性：划桨人的皮带是不错的比喻，皮带把鞋子拴在小船的木头上，就像我们与她的妖术的工具合二为一。

“也可能很普通……”我刚要这样结束遐想。

这时一个不易察觉的声响让我怀疑，水边住客是否在监视我的游乐，或者出乎意料地盘桓于水塘周围。

脚步声止息了，为什么？

……

同样是漫步者，她知道自己止步的原因吗？而我不也是这样吗？头抬得高高的，防止那些灯

芯草超过我，神智上的昏沉蒙蔽了我的清醒，就这样一直在询问神秘。

“您的相貌符合哪种类型？我感觉到了它的精确性，女士，因为某个人到来的声音而终止已在这里安排好的事，是的！那系得最真实的、有钻石扣的腰带不会在一位探险者面前，提防那下方的本能魅力。尽管模糊，但概念已然足够：而且不会破坏印刻上普遍性的美妙滋味，这普遍性允许并且下令驱逐所有面孔，而其中一张面孔的显现（千万不要将这张被证实的面孔朝向我所统治的稍纵即逝的门槛）会驱散我不宁的心绪，它与我的情绪毫不相干。”

介绍自己时，我可以尝试就这样一身小偷的打扮，我可以解释说事出偶然。

虽然是分开的，但我们在一起：我介入了她那不安的私密空间，在水面的停顿中，我的梦令

那个犹豫不决的人迟迟不来。拜访及之后的其他拜访反而不能允许我这样做。那么多的清谈，与之形成对比的是我现在的言论，我说出它，为的是不被听见。在重新找回眼下这一刻如此本能的和谐之前，需要在桃花心木下，倾听已经安静下来的整片沙漠传来的声音！

停顿的长短以我下决心的时间来衡量。

啊我的梦，告诉我应该怎么做！

用一道目光总结这片孤寂之中四散的未开垦的不在场，就像我们曾在一个记忆中的地方，采摘一朵闭合的有魔力的睡莲。这些睡莲突然出现，用它们空洞的白色包裹某种空无，这空无由完整无瑕的梦做成，由无法实现的幸福做成，由我的气息做成。此时我屏住呼吸，生怕有什么突然出现。与这呼吸一起离开：心照不宣地，慢慢地反向划桨，防止撞击打碎幻觉，防止在我逃亡时，

那纠缠的、清晰可见的泡沫的汩汩声向那人突然而至的双脚扔去与我窃取的理想之花透明的相似性。

而如果，被一种不寻常的感觉吸引着，她出现了，沉思的或高傲的，或凶狠的，或快乐的，那么我只能自认倒霉，因为我从此将永远无法得知那不可言说的面孔！因为我是根据行动准则来行事的：抽身，转向，我已经绕开溪流的一次波动，像带走一只高贵的也就是不会飞出天鹅的天鹅蛋一般，带走我假想的战利品，除了自身的美妙的不在场，它不会因其他事物而膨胀。而这不在场是每位女士夏天在公园小径里喜欢追逐的东西，有时她们会停下来，而且停留很长时间，比如在一口需要跨越的泉眼边，或者在某些水体边。

（《白色的睡莲》，《全集》，第 283—286 页）

惹人讨厌的家伙

今天到底发生了什么事?

劳动队伍来到集会场所，面带挫败的神情。这支队伍的成员，他们前仆后继地搁浅在草地上，所有人都像受到炸弹袭击了一般东倒西歪，好不容易拿出走到这里的力气，然后在这片狭窄的战场上倒下：无知觉的泥块换来的是怎样昏沉的身体。

我将这样自由地欣赏与遐想。

不，每次我的目光从我支肘的窗前逃离，投往地平线的方向，我身上的什么东西都会不恰当地跨越这片躺下的祸害，既不顾虑他们，也不合乎礼节。从我本人来说，我应该理解他们的神秘，并评价他们的责任：因为，与大多数人，与更为富有的群体中的很多人不同，面包对他们来说是不足够的。首先，他们要花一个星期中很大一部分时间，去奋力挣取面包；现在，他们在我眼前；

明天，他们不知道，在未知中匍匐前进，没有动静地挥镐苦干。这挖掘的动作在他们的命运中挖出一个洞，就像那个直到今天为止，他们每天都在土壤的现实中挖掘的洞（的确是圣殿的地基）。他们通过活动的中止——等待或短暂的自杀——可敬地保存了生存中这个神圣的部分，尽管他们并没有展现这个部分，也没有由此令节庆的意义更明显。从每日劳作包含的一种骄傲中——仅仅是支撑住，站着露面——产生了焕发光彩的知识，被四周参天乔木构成的柱廊所赞美；某种本能从前在无数玻璃杯中寻找这种知识，使他们偏离了正轨，现在，他们在夜里，在完成仪式的绝对中——他们与其说是仪式的祭司，不如说是其祭品——，代表了工作造成的迟钝，如果说奉行仪式更多是宿命而非意愿。

星宿开始闪耀，因为我希望，在盲目的人群上方流动的黑暗中，也能有闪亮的点固定下来，就像刚才的思想，尽管这些被封住的眼睛无法看

到它们——为了事实，为了准确性，为了事实被说出。所以，我想的只是他们，这些惹人讨厌的家伙，他们的自暴自弃，给我合上了遥远的晚祷书；作用比不久之前他们的骚乱更大。这些做着底层工作的劳动者，我在一条不断流淌的清澈的河边关注他们时，能够尽情地从他们身上看到人民。一种人类条件的坚实智慧每天令他们弯曲脊梁，无须借助小麦的中介，就从他们身上抽取出保障在场的生活奇迹；其他人过去开垦了土地，建造了引水渠，或者将一块土地交给机器。都是同一些人，让-皮埃尔、马丁、普瓦图和诺曼底人，当他们没有睡意时，他们互相谩骂对方的母亲或省份。但不如说他们一出生即陷入了匿名，而沉重的倦意席卷了他们，令他们匍匐在大地母亲身上；这一次，他们承受了所有世纪的，以及，在可能的情况下，被简化至社会比例的永恒的沮丧与扩大。

（《冲突》，《全集》，第 358—360 页）

幻兽

一个种族，我们这个种族的荣誉，是将五脏六腑献给恐惧，这是形而上的、修道院式的永恒在作为一种人类意识之外，对自身的恐惧，我们降临，然后从深渊传出几声穿越岁月的有力犬吠。我们这个种族将，不，我笑了，尽管有上天的介入，却仿佛什么都没发生，一如平常，毫发无损，糊里糊涂；因为一分钟之后，什么痕迹都不会留下，连重新征服的、自然的生活都不会绽放。

至少，在这样的消亡中，不会有最初的意志，在经年之后，像殴打一种孤独一般，召唤精神去总结阴森的奇迹——

精神蔑视综合，更青睐将研究引入迷途——假如它不承认惊愕的、平凡的、广阔的公共空间也能接受拯救的指令，那么它就是空洞的。最直接的指令可能已经探测过无意识，最基础的指令概括地说，涉及神性，而神性从来只是指自我。

对能探测神性范围的宝贵秘密一无所知的祈祷热忱曾攀爬至神性，却被打倒——至最低点，在此重拾对每个人的信仰，并以此作为出发点，作为城邦卑微的根基。在这从地层到人行道的轨迹上，下来一团火光，触手可及，是路灯每夜的光亮。

（《天主教》，《全集》，第 391 页）

遗产 II

我完全不认为我在做梦——

……某种平等变得迫切。宗教仪式的前世记忆与某些排场的平等。对宗教仪式的前世记忆完全是属于我们的原初财产，被记录在门槛；排场是世俗的，被承认的。然而，不要因为布道者们犯的错，而用不知什么带有电和民众颜色的溶剂，去胡乱清洗天空那古老的海蓝色。一切确实在历史中中断，几乎没有流动性：或者关系在于，对精神来说，两种状态曾分别存在过。永恒，表面看

来，无法变得年轻，陷入地窖，堆积在此：从今往后，再没有新东西从泉水中诞生。

让我们忘了吧——

一种奢华展现，没有什么特别，与从前的阴影相似。

那时人们会发现这一点，或者，至少，会对此抱有好感。这让我焦虑：可能不会；而且我希望在此，当一切还没有就绪，让梦在祭坛支起手臂，紧挨找到的墓穴——梦的双脚触及骨灰，这是一种虔诚。云故意围绕在周围：没什么必要清晰准确……如果做得更多，将会是对仪式的赞美，是用主祭的长袍的红光背叛初升的太阳，而不是用香火的花环供奉它，以此来掩盖场所的简陋。

（《天主教》，《全集》，第394—395页）

一种不为人知的权利

我们唯一华丽的地方是舞台，各种形式不同、最后由诗歌封印的艺术共同出场，在我看来为舞台带来了某种宗教或官方的色彩——如果这几个词有意义的话。我发现行将结束的世纪对此种意义上的舞台并不太在意，而这用塑造神性所不可或缺的一切——除了人的洞察力——奇迹般组装起来的东西，将毫无用武之地。

……

舞台是公共娱乐显而易见的场所，而且细加思考后，它是通向神秘的宏伟入口，而我们存在于世，是为了想象那神秘的伟大程度，以至于一介公民，当他对此有所意识时，也有权要求承认自己的伟大，作为社会地位变小的补偿。想象一下统治实体（他们过去是王室傀儡，不知不觉用挂满绶带的形象中好笑至极的一面所发出的沉默吹嘘作出了回应；现在只是普通的将军）在不知

情者的要求面前，除了尴尬还能有什么反应！因为他们要求的是他们也能扮演的上帝的奢华、光彩和某种庄严的隆重庆祝。环顾四周后，回到将你带回小城市的道路，不要考虑自己的失望，也不要怨恨任何人，让你自己成为时代的高傲的客人，被火车带回到哪个奇异梦境的角落；或者留下来，任何地方都不如此地遥远：然后视积攒的等待与梦的数量，独自开始你那必要的表演。满足于来到一个时代，这个时代存在一种责任，联结行动，令人类繁衍，却将你排除在外（这是撕裂的协议，因为它没有展现任何印章）。

（《类型或现代人》，《全集》，第 313—314 页）

穿越隧道

外面，旅行者察觉到汽笛的绝望，仿佛穿越万水千山的尖叫声。“可能，”他试图说服自己：“火车正在穿越隧道——时代。沿着隧道，火车在城市下面匍匐前行，最后到达圣洁的中央宫殿的

宏伟车站，由它加冕。”哦，急不可耐的人，地下道会延续你的沉思，你正苦思冥想准备盖一座高大的玻璃建筑，擦拭它的是正义之神的翅膀。

自杀或者弃权，什么都不做，为什么？——只能来世界一次，因为一个我将不断解释的事件，不存在当下，不——当下不存在……因为缺乏大众为自己发出的声音，因为缺乏——一切。那个叫嚣自己是自己同时代人的，他没有好好调查，总是恬不知耻地逃离、僭越。过去已然停止，未来迟迟不来，这两者困惑地互相交缠，以掩盖一种差距。在那些“巴黎首发”之外。“巴黎首发”负责透露对日常虚无的信仰，而如果灾祸用世纪之中或长或短的碎片来衡量自己的时间，那么它们就是没有经验的。

所以保存自己，然后存在。

诗歌是加冕礼；它用孤立出现的圣洁危机进

行尝试，其间另一种萌芽正在发生。

出版。

大写的书，里面活跃着得到满足的精神，如有误会，会出于某种纯粹的愉悦，感到有义务甩掉时代的糟粕。无人称化，厚度，不如让作为作者的我们摆脱书吧，也不要求读者靠近。这样的事，记住，在人类的种种附属物中，它是独自发生的：做，存在。深埋其中的意义死亡，然后将书页布置成祭坛。

远处，骄傲令瞬间——即便是大摆筵席的瞬间——成为禁忌：我们看到某种偶然性在此否认了梦境之中对抗的物质；或者向一种特殊的姿态伸出了援手。

你，朋友，不该令你多年受挫，因为这些年全体都在无声地劳动。而你的情况是古怪的：我

请你，不加评判地——因为缺乏突然的动机——将我的指示当作疯狂行为，我不会为此辩护，很少。然而，一种智慧，或者说判断力已经令疯狂有所好转：与其就身边某个至少还不完整的状态，贸然提一些有关艺术的极端结论——这些结论有可能，像钻石一般，从此刻至永远，在整本大写之书中爆炸——，还不如以戏耍的态度对待它们，然而是通过一种趾高气扬的反转，带着一道默认的命令；而在时间无感知的部分，在展开的、清晰的、明显的书页上颤动着的，没有什么能够发现它已准备就绪；况且需要说明的有可能是另一条命令。

（《有限的行动》，《全集》，第 371—373 页）

理念的仪式

芭蕾给予的很少：这是一种想象的类型。当目光触及总体美散落的某个符号，花朵、波浪、云、首饰，等等，如果说我们得知这一点的唯一

方法是将符号的显像并置于无遮蔽的精神中，以便感受到相似性，并在自身某种美妙的混乱中令其与那飞翔的形式建立联系，那么，哪怕仅仅在理念仪式中，也会出现半人半元素的芭蕾舞者，随时可能融入漂浮的梦境。行动，诗歌——行动的杰出代表——和戏剧。芭蕾立即成为寓言：它既拥抱又赋予活力，来标记每个节奏、所有关系或音乐，关系起初是隐性的，在芭蕾的各种姿态和各个角色中，那么隐而不显，以至于舞蹈对人世间装饰品的形象再现包含了一种与装饰品自身审美程度相关的经验。有一种加冕礼在此展开，作为我们的宝藏的证明。需要从中推导出一个哲学点，舞者的无人称性即位于这个点，这无人称性介于女性外表和被摹仿的物体之间，它要实现如下联姻：舞者用一记肯定的脚尖敲击这个点，假定它的存在；随后我们的信念随转圈的数目发展，渐渐转向另一个同样备受期待的动机，因为她借助这种演变来表现乐队奏响的我们的沉醉和胜利的意义，而在这种演变中，剧院里的一

切——正如这一艺术本身所追求的那样，都是虚构或瞬时性。

（《剧院速写》，《全集》，第 295—296 页）

诗句理论 I

……在突然的振翅和发狂之前，我们可以——这甚至是一种日常活动——拥有并确立一种对有待处理的概念的观念，但这无疑是为了遗忘概念寻常的方式，以便投身于唯一的诗句辩证法中。诗句是充满妒意的对手，令做白日梦的人失去控制，却令某种事物重生，并将其推至最光荣的位置。无论多么自信、有哲思、有想象力、光彩照人——就像眼前的情况，对人类的至高视野！——，如果缺少了诗句，这事物将只成为某张嘴里吐出来的最美丽话语。在一种崇高的全新状态中透露出的，是思想的条件及其材料的新开端，天然地适合散文的责任。词语也是如此，在这种差异之后，在跨越界限之后，它们获得了自

己的道德。

……

就这样，某种原则自然产生，而这原则不过是诗句！不仅散发出而且还吸引了数不胜数的美的元素，来为自己的绽放服务（所有元素在以太一般的透明性中，在一朵快速盛开并凋谢的花中闪耀和死亡的瞬间），这些美的元素迫不及待地前来，并根据它们的本质价值进行了排列。符号！在某种关乎精神的不可能性——即认为没有什么无一例外地为所有事物共有——的中央深渊，它是为我们死后封圣的神圣的号码师，它是某种至高无上的模子，从未像任何存在物那样存在：但是，为了让封印的颜色更加鲜亮，它借了所有分散的、被忽略的、漂浮的矿床，并对它们进行了锻造。

这就是我最后的观察：在我们的语言中，诗

句根据最终的和谐，也就是韵律的神秘法则，总是成双出现，或几句一起出现。韵律露出自己的面貌：它是守护者，它阻止人人之间的掠夺行为，阻止一个问句变得不容置疑：这是由什么思想做成的？有什么重要的呢，既然它那可疑的、廉价的材质并不能提供证据，证明它可以像飞翔那样，保持瞬间的、双重的平衡，而这是构成它的两个片段的身份，从外部记住这种身份依靠的是一种谐音带来的平衡。

（《盛典》，《全集》，第332—333页）

诗句理论 II[1]

一道花边被褪去

在至高无上的游戏的怀疑中

像一句渎神的言论，半开的只是

床的永恒的不在场。

[1] 亦可与中译文相对照，《马拉美诗全集》，葛雷、梁栋译，浙江文艺出版社，1997年，第108页。译诗题为《牙边》。——译注

花环与自己的
全体一致的白色冲突
贴着苍白的橱窗逃离
比起埋没它更像在漂浮。

然而在那个梦发出金光的人身上
一只曼陀铃在悲伤地沉睡
空虚的音乐家的琴箱

就像来到某扇窗户
不从任何腹部而从属于自己的腹部
一个儿子可能诞生。

（《诗集》，《全集》，第 74 页）

书的理论

一切，工具性的崇高的复调，生动的手势，或人与神的声音，外加过度的物质性装饰，我们

都将从天才也就是瓦格纳的胜利的角度来考量。那样一种连贯性令我们目眩神迷。这连贯性也可以说是艺术，今天它成为了诗歌：然而写诗句的传统作家，那个执着于语言卑微又神圣的技法的人，他敢凭借自己微妙地选取的唯一源泉，与瓦格纳一比高下吗？是的，作为没有伴奏、不是唱的而是说的歌剧；现在书尝试自给自足，来隐约透露内心的舞台，喃喃道出它的回声。一堆有韵律的文字呼唤人们去看理想的演出：歌颂与遐想的动机根据布局和个体特征在此相互结合，相互分离。某个部分在某种思想的节奏或运动中减弱分量，与此相对的是某幅自相矛盾的画：一者与另一者，既想到达终点却又停止，其间会介入形象，胜过半遮掩的事物，比如尾巴与树叶和阿拉伯花纹的叶子融为一体的塞壬。而理念即留存于形象之中。一个内在于精神的剧院，任何用肯定的眼神看自然的人身上都携带着它，它是类型与协调的概括；而书打开平行的书页，与它们形成了对照。受不同灵感启发的不稳定的文集就是

这样制作的，或者是出于偶然，而偶然永远只能是——而且为了暗示立场——一种伪装。对称，正如统治一切由视野和白日梦构成的最虚无缥缈的建筑的对称。已故巴伐利亚的梦想家国王孤独地在舞台布景中追求的徒劳的快感在这里，与其说远离巴洛克人群，不如说远离观众席，而这快感由一个无修饰的演出脚本，或对脚本的重构获得。用两页纸和纸上的诗句，以及我全身心的陪伴，我补充了这个世界！或者，悄无声息地，我在此看到了悲剧。

（《戏台和纸张》，《全集》，第 328 页）

永别 [1]

书在帕福斯这个名字后合上

我喜欢仅凭借灵感挑选

[1]　亦可与中译文相对照，《马拉美诗全集》，葛雷、梁栋译，浙江文艺出版社，1997 年，第 112–113 页。译诗题为《畅想》。——译注

一个遗址，被万千泡沫所祝福的
在远方耀眼光线照射的风信子下

即使寒风带着它镰刀般的沉默奔走
我也不会在这里哼唱空洞的古老歌谣
如果这地面上雪白的颤抖否定
一切遗址拥有虚假风景的荣耀

我的饥饿无法用这里任何水果满足
我在它们博学的缺失中发现了同一种滋味：
那是芬芳的肉体散发的香味！

脚踩在吞婴蛇上，我们的爱被撩拨
我可能会更久更狂热地想念
另一个人，古代亚马逊女骑士那火热的胸膛。

（《诗集》，《全集》，第 76 页）

参考文献

I 马拉美作品

Œuvres complètes, texte établi par Henri Mondor et G. Jean Aubry, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1945 (dernière rééd. 1992).

Œuvres complètes, édition critique présentée par Carl-Paul Barbier et Charles Gordon Millan, Flammarion, 1983, t. I, *Poésies*.

Poésies, texte établi et présenté par Lloyd James Austin, Garnier-Flammarion, 1989.

Igitur, Divagations, Un coup de dés, préface d'Yves Bonnefoy, Gallimard, coll. «Poésie», 1976.

Correspondance, recueillie, classée et annotée

par Henri Mondor, avec la collaboration de Jean-Pierre Richard, Gallimard, 1959-1985, 11 vol.

Correspondance, Lettres sur la poésie, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy, Gallimard, coll. «Folio», 1995 (contient le vol. I de la *Correspondance*, «1862-1871», augmenté d'une sélection de textes empruntés aux autres volumes).

II 断片与资料

Le «Livre» de Mallarmé, publié et présenté par Jacques Schérer, Gallimard, 1957 (nouvelle éd. 1977).

Les Noces d'Hérodiade, publié et présenté par Gardner Davies, Gallimard, 1959.

Pour un tombeau d'Anatole, publié et présenté par Jean-Pierre Richard, Le Seuil, 1961.

Documents Mallarmé, présentés par Carl-Paul Barbier, Nizet, 1968-1980, 7 vol.

III 马拉美研究著作

BERNARD Suzanne, *Mallarmé et la Musique*, Nizet, 1959.

CAMPION Pierre, *Mallarmé, poésie et philosophie*, PUF, 1994.

DAVIES Gardner, *Vers une explication rationnelle du «Coup de dés»*, José Corti, 1953.

–, *Mallarmé et le Drame solaire*, José Corti, 1959.

KRAVIS Juddy, *The Prose of Mallarmé*, Cambridge University Press, 1976.

MARCHAL Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, José Corti, 1985.

–, *La Religion de Mallarmé*, José Corti, 1988.

MICHAUD Guy, *Mallarmé*, nouvelle éd., Hatier, 1971.

MONDOR Henri, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1943.

RICHARD Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Le Seuil, 1961.

SCHÉRER Jacques, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977.

STANGUENNEC André, *Mallarmé et l'Éthique de la poésie*, Vrin, 1992.

IV 与马拉美相关的研究著作

BADIOU Alain, *L'Être et l'Événement*, Le Seuil, 1988.

–, *Conditions*, Le Seuil, 1993.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955.

–, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959.

DERRIDA Jacques, *La Dissémination*, Le Seuil, 1972.

LACOUE-LABARTHE Philippe, *Musica ficta (Figures de Wagner)*, Christian Bourgois, 1991.

SZONDI Peter, *Poésies et Poétiques de la modernité*, Presses universitaires de Lille, 1981.

VALÉRY Paul, *Variétés II*, Gallimard, 1930.

马拉美作品名称法中对照

«Autre éventail»《另一面扇子》

«Ballets»《芭蕾》

«Bucolique»《牧歌》

«Catholicisme»《天主教》

«Conflit»《冲突》

«Confrontation»《对抗》

Correspondance《书信集》

Coup de dés《骰子一掷永远无法取消偶然》

«Crayonné au théâtre»《剧院速写》

«Crise de vers»《诗句的危机》

«Etalages»《架子》

«Hamlet»《哈姆雷特》

«Hommage»《致敬》

Igitur《伊纪杜尔》

«L'action restreinte»《有限的行动》

«La Cour»《宫廷》

«La déclaration foraine»《游乐场宣言》

La Dernière Mode《最新时尚》

La Musique et les Lettres《音乐与文学》

«Las de l'amer repos»《厌倦苦涩的休息》

«Le genre ou des modernes»《类型或现代人》

«Le Livre, instrument spirituel»《书，精神的工具》

«Le Mystère dans les Lettres»《文学的神秘》

«Le nénuphar blanc»《白色的睡莲》

Les Dieux antiques《古代神祇》

«Les Fleurs»《花》

Lettre à André Gide 给纪德的信

Lettre à Camille Mauclair 给卡米耶·莫克莱的信

Lettre à Cazalis 给卡扎利的信

Lettre à Edmund Gosse 给埃德蒙·戈斯的信

Lettre à Gustave Kahn 给古斯塔夫 · 卡恩的信

Lettre à Léo d'Orfer 给莱奥 · 道尔费的信

«Offices»《祭礼》

«Or»《金子》

«Plaisir sacré»《神圣的快乐》

«Planches et feuilles»《戏台和纸张》

Poésies《诗集》

«Prélude à l'après-midi d'un Faune»《牧神午后序曲》

«Quant au Livre»《至于书》

«Prose»《致德泽森特的散文诗》

«Richard Wagner. Rêverie d'un poète français»《理查德 · 瓦格纳，一位法国诗人的遐思》

«Salut»《致敬》

«Sauvegarde»《保卫》

«Solennité»《盛典》

«Solitude»《孤独》

«Sonnet d'inauguration du théâtre de Valvins»《为瓦尔凡剧院揭幕写的十四行诗》

«Sonnet en -yx»《以 yx 结尾的十四行诗》

«Sur Poe»《关于爱伦·坡》

«Toast funèbre»《悼辞》

«Un spectacle interrompu»《中断的演出》

«Victorieusement fuit le suicide beau»《胜利逃离美丽的自杀》

«Villiers de l'Isle Adamu»《维利耶·德·利尔-亚当》

译后记

马拉美对法国诗歌和文学发展做出了不可磨灭的贡献，马拉美非常难懂，这两个原因足以解释为什么象征主义文学艺术偃旗息鼓那么长时间后，象征主义大师马拉美至今还在获得法国乃至世界各国学者持续而耐心的解读。从朗西埃列出的参考文献来看，除了马拉美研究专家的专著与论文，巴迪欧、布朗肖、德里达、拉库-拉巴尔特、萨特、瓦莱里等法国著名作家或哲学家均写过评论马拉美的文章。而朗西埃的这本《马拉美：塞壬的政治》一面再次说明马拉美是个取之不尽的宝藏，另一面也为其他意图寻宝的人提供了一份简明的地图。

如作者在前言中指出的那样，《马拉美：塞壬的政治》意在弄清马拉美作品难解的原因，同时对难解的作品展开解读。在此之前，朗西埃首先要求读者抛开两个成见。首先，马拉美的晦涩与秘密或奥义无关，也就是说，并不存在深埋于文字表面下的意义，需要注释者或阐释者掘地三尺将它挖出。其次，马拉美的写作也不像布朗肖或其他评论者认为的那样，是一种试图令文学成为封闭于自身的“不及物”言说，也就是说，马拉美并不奉行“为艺术而艺术”的唯美主义主张。

既不隐晦，也不自闭，马拉美诗歌难懂的真正原因在别处。“诗句的泡沫”一章呈现了第一个原因。作为例证，朗西埃选择了被托尔斯泰公开指责难懂的《无言的，在沉重的云……》这首十四行诗。这首诗几乎没有标点，因而读者无法轻易断句；它的句子完全不遵守我们熟悉的句法规则，因而读者无法找到句子的主谓宾及相关的修饰成分。这种分解句子，将不同成分看似随意地撒在诗歌不同位置的写作方法令马拉美的文字

改变了书写通常具有的线性顺序，使诗歌变成了一种蜿蜒曲折、枝蔓横生的“阿拉伯花纹”。词语在其中不再单向前进，而是与四周的其他词语形成了错综复杂的关系，令诗歌的意义变得含混多元。问题在于，法语是一种极具限制性的语言，必须有主语，每个位置的词语都遵循一套严格的配合法则，即使在诗歌中也很难例外，这使得读者多少还是能够重构出“正常”的句子，进而理解诗歌的含义。尤其在熟悉了马拉美的写作“程序”后，这种解读甚至变成了一种乐趣。既然如此，这种“程序”可能并不是简单的形式游戏。朗西埃因而进一步思考了马拉美“程序”的深层含义。借《无言的，在沉重的云……》这首诗呈现的双重选择，他指出诗歌对马拉美来说也是元诗歌，即诗歌言说了新诗和诗人的矛盾处境：一方面，新诗哀叹自己像遭遇海难的船只一般遭遇了读者大众的不解与冷漠；另一方面，新诗又不希望自己过快被读者理解，被渴望受文学艺术熏陶的大众囫囵吞枣般吞入腹中，因此只能像塞壬

一般藏头匿尾，若隐若现，这或许是马拉美用“阿拉伯花纹”将诗歌隐藏起来的原因。

这里就涉及了两个问题，它们是理解马拉美诗歌的关键。首先是诗歌言说的“内容”，也就是“神秘诗学”一章要讨论的问题。朗西埃认为马拉美对诗歌“说”什么并不感兴趣，因为马拉美本人曾说过:“诗歌是回归根本节奏的人类语言对存在诸显像的神秘意义的表达。”“存在”、“显像”和“神秘”是理解马拉美诗学和诗歌的关键词。对既不再信仰基督教，也不可能再信仰柏拉图理念的马拉美来说，“存在”取代了上帝或柏拉图式理念，是超越自然的精神的内容，是孤零零被抛掷世界的人类的唯一意义，而诗歌的任务即是揭示这种意义，并歌颂其神圣性。要完成这一任务别无他法，只能通过捕捉“显像”获得，“显像”不是某个具体形象，而是存在的某种抽象方面，是存在在物质世界转瞬即逝的显现，而“不同显像之间的关系体系称作‘神秘’”。但是，诗歌对显像的捕捉并不是通过语言的再现或表达功能实

现的。对一朵花的描写不是为了如实再现这朵花的姿态，也不是为了夸赞它的美，更不是用它来比喻某种高洁的品质，而是通过对一朵花的言说，呈现一切可能性的花，也就是花的概念，也就是所有具体的花的空无——这也是朗西埃将马拉美的无限等同于空无的原因。象征主义的“象征”、“通感”、“虚构”必须从这种意义上去理解，一切都是“暗示”与“影射”，但理解的获得无法依靠相似性这种中介，只能依赖读者专注的心灵，在半梦半醒之间抓住显像，感受存在的伟大。朗西埃声称，这个过程没有任何神秘的成分，马拉美的诗歌并不难解。

其次是诗歌为谁而作，也就是“精神心灵的赞歌”一章讨论的问题。朗西埃不赞同将马拉美视作两耳不闻窗外事、一心只玩纯艺术的精英诗人，他认为应该把马拉美置于他的时代他的社会，并结合这些因素去理解马拉美的诗文。马拉美的时代，也就是工业发展、工人阶级队伍壮大、基督教失势、大众文化兴起的时代，而马拉美对时

代的敏感性完全体现于他的作品，尤其是《天主教》《冲突》《对抗》等散文诗中。在这些篇章中，马拉美思考了工人阶级的命运。面对为缓解劳动的疲惫而在周末聚众喝酒的工人，马拉美受天启般地看到，“他们‘通过活动的中止……可敬地保存了生存中这个神圣的部分’”。这就是对古代神祇和基督教均失去信仰的马拉美的“宗教观”，朗西埃认为这种宗教观是“对宗教的‘人性化’”，它崇拜的是人工的力量：取代宗教圣殿的钢铁玻璃建筑，取代日月星辰的烟火，以及取代基督教祝圣仪式的新宗教仪式——音乐。因为音乐能够直接触动人心，用音符代替基督的圣体，在乐音流淌中促进共同体成员间的情感沟通，令每个人感受到自身的神性。而诗人身为这一新宗教的祭司，他的使命即是借助音乐的特质，来歌颂这种被世人“分有”的神性，马拉美也不例外。既然如此，马拉美为什么要用“阿拉伯花纹”将诗歌隐藏起来？马拉美的诗无论从哪个角度看，都不是写给工人看的劳动颂。朗西埃认为，尽管马拉

美看到了普通人身上的神性，反对先验地将人分为金银铜铁三六九等，但他也意识到庆祝这种匿名神性的时机还没有到来。这大概也是马拉美反对瓦格纳的原因，因为瓦格纳“是对自己的新颖性深感恐惧的艺术家，他不懂得等待人群与明日之庆典的时刻的到来”，以向传统妥协的音乐剧满足了大众对文化的“不知餍足的饥饿”。因此在朗西埃看来，马拉美的诗歌没有半点精英主义色彩，它只是诗人在深刻认识到自己的“先知”使命后做出的自觉选择：只有不受今日之需求的影响，才能为明日之庆典谱写出真正的颂歌。这就是在海浪中若隐若现的塞壬的政治。

但是对朗西埃来说，阅读理解马拉美的困难仍然存在，这困难主要是由马拉美生前未竟身后出版的杰作《骰子一掷永远无法取消偶然》（简称《骰子一掷》）造成的，对这部特殊作品的探讨构成了“书的责任”一章的内容。《骰子一掷》因其实验性、超前性、特殊性、神秘性，不断地吸引着学者对其做出阐释。朗西埃同样看到了《骰

子一掷》的超前性，尽管他没有直接去探讨这首诗与未来主义、超现实主义文学艺术甚至当代艺术之间显而易见的关系，而是延续前几章的思路，从诗歌和诗人责任的角度对诗歌进行了解读。在朗西埃看来，《骰子一掷》的真正力量是体现了一种新美学，实现了理念与形式的真正调和。这形式并非格律、修辞这些外在的东西，而是对理念的直接镌刻；这理念并非诗歌蕴涵的“哲学思想”，而是上文提及的“存在诸显像的神秘意义”。具体来看，在《骰子一掷》中，白纸不再仅仅是写下文字的无所谓的材料，而是作为诗歌本身的一部分，参与到诗歌行动中，在“白纸黑字”中，白纸与黑字、文字与空白取得了同等的分量。不仅如此，文字的字体、诗行的布局也全部参与到诗歌行动中，令纸张成为“理念的真正舞蹈”：“诗行的文字各不相同，字体变化多端，能够在将精神等同于天空书页的真实性中，再现精神舞台的地形学。”因此《骰子一掷》不是一首诗，而是一本书，其中所有的物质元素都是诗歌的形式。朗

西埃认为，这便是马拉美的大写的书留给后世的遗产，他为后世思考了一种全新的“文学”类型。只不过，马拉美实践的意义并不仅仅是美学上的，《骰子一掷》无疑向旧的文学观念发出了挑战，而文学危机与时代的理想危机和社会危机紧密相连，这其中体现的是同一种民主观念。然而，正如朗西埃反复强调的那样，马拉美也认为为民众祝圣的时刻还没有来临，因此，“如果说书的问题在马拉美那里达到了最极端状态，那是因为马拉美比任何人都更想坚持一个双重要求，他令诗歌成为了未来的宗教，但同时拒绝赋予这一宗教以一切化身或一切保障诗歌的身体”。这种哈姆雷特式的举棋不定是马拉美诗歌难解的真正原因：“诗歌的浮世绘必须既说得比自己说出的多，又说得比自己说出的少。这一双重的限制可能足以令话语变少，同时令诗歌变得困难。”

以上是译者对本书的解读。马拉美难懂，朗西埃也并不易懂。尽管如此，翻译的困难主要还是来自马拉美的诗文。以至于在翻译本书的过程

中，译者时时有一种本末倒置的感觉，觉得自己是在翻译马拉美的作品。首先因为本书是朗西埃对马拉美作品的解读，如果不对马拉美有一个初步的了解，就无法理解朗西埃的分析。其次因为作者不仅在正文中时时穿插马拉美的诗文，还在文后附了篇幅不小的“马拉美诗文选”。理解这些诗文尚且困难，要加以翻译更是难上加难。译者在一筹莫展之际阅读了中外马拉美研究者的论著与论文，从中获得很多启发。例如法国学者贝尼舒（Paul Bénichou）的解读性著作《根据马拉美》（*Selon Mallarmé*）对诗人的部分诗歌进行了逐字逐句的分析，令译者对马拉美诗歌的理解更为深入，也令翻译成为可能。此外，巴黎索邦大学穆拉（Michel Murat）教授在索邦大学开设的“现代诗歌”课程和他所撰写的专著《马拉美的〈骰子一掷〉》（*Un coup de dés de Mallarmé*），中国学者葛雷、秦海鹰、户思社、张亘的论文也对译者更好地理解马拉美的诗学理论与实践有很大启发。葛雷先生不仅研究马拉美，还翻译了马拉美的部

分诗歌和散文，他的译文文采斐然，绚丽夺目，令译者自叹弗如。不过，考虑到本书的特殊性，译者最终还是选择尽量再现原诗言说的内容，以更贴近原文文字与形式的方式来重译马拉美的作品，尤其是他的诗歌。所谓“贴近原文文字与形式”，也就是尽可能令原文中每个关键词都能在译文中有所体现，尽量保持原诗的分行方式。这样做的结果无疑会忽略诗歌的音韵美和意境美。作为对广大诗歌爱好者的补偿，译者在注脚中提供了葛雷、梁栋的译文或出处。

曹丹红

2016 年 4 月 27 日于巴黎

人文科学译丛

汪民安　张云鹏　主编

[加 * 者为已出]

齐泽克的笑话 *

[斯] 斯拉沃热·齐泽克

大象无形 *

[法] 朱利安

界限哲学 *

[美] 德鲁西拉·康奈尔

反讽之锋芒 *

反讽的理论与政见

[加] 琳达·哈琴

政治与文学 *

[英] 雷蒙德·威廉斯

幼年与历史 *

经验的毁灭

[意] 吉奥乔·阿甘本

无目的的手段 *

[意] 吉奥乔·阿甘本

虚拟的寓言 *

[加] 布来恩·马苏米

时间的旅行 *

［美］伊丽莎白·格罗兹

灵长类视觉 *

现代科学世界中的性别、种族和自然

［美］唐娜·哈拉维

类人猿、赛博格和女人 *

自然的重塑

［美］唐娜·哈拉维

他者女人的窥镜 *

［法］露西·伊利格瑞

脆弱不安的生命 *

哀悼与暴力的力量

［美］朱迪斯·巴特勒

战争的框架 *

［法］朱迪斯·巴特勒

宽忍的灰色黎明 *

法国哲学家论电影

［法］米歇尔·福柯 等

福柯 / 布朗肖 *

［法］米歇尔·福柯　［法］莫里斯·布朗肖

作为生产者的作者 *

［德］瓦尔特·本雅明

理想主义之后的伦理学 *

［美］周蕾

狱中札记 *

［意］安东尼奥·葛兰西

柏拉图的理想国 *

［法］阿兰·巴迪欧

当前时代的色情 *

［法］阿兰·巴迪欧

论争 *

关于当代政治与哲学的对话

［法］阿兰·巴迪欧 ［法］让-克洛德·米尔纳

哈耶克文选 *

［英］弗里德里希·冯·哈耶克

现代性的终结 *

［意］基阿尼·瓦蒂莫

后人类 *

［意］罗西·布拉伊多蒂

自然的政治 *

［法］布鲁诺·拉图尔

尼采与哲学 *

［法］吉尔·德勒兹

火的精神分析 *

[法] 加斯东 · 巴什拉

水与梦 *

论物质的想象

[法] 加斯东 · 巴什拉

神话与意义 *

[法] 克洛德 · 列维 – 施特劳斯

安提戈涅的诉求 *

生与死之间的亲缘关系

[美] 朱迪斯 · 巴特勒

马拉美 *

塞壬的政治

[法] 雅克 · 朗西埃

密码

[法] 让 · 鲍德里亚

默化

[法] 朱利安

内战

[意] 吉奥乔 · 阿甘本

噪音

[法] 贾克 · 阿达利

游牧主体

[意] 罗西 · 布拉伊多蒂

德勒兹概念

哲学、殖民与政治

[澳]保罗·帕顿

德勒兹与政治

[澳]保罗·帕顿

文化与唯物主义

[英]雷蒙德·威廉斯

岔路

犹太性与犹太复国主义批判

[美]朱迪斯·巴特勒

与尼采对话

[意]基阿尼·瓦蒂莫

瓦格纳五讲

[法]阿兰·巴迪欧

非美学小手册

[法]阿兰·巴迪欧

戏剧狂想曲

[法]阿兰·巴迪欧

法国哲学的冒险

[法]阿兰·巴迪欧

拉康的反哲学

[法]阿兰·巴迪欧

意义的逻辑

［法］吉尔·德勒兹

德意志人

［德］瓦尔特·本雅明

意大利激进思想

［美］迈克尔·哈特 编

工具－存在

［美］格拉汉姆·哈曼

有限性之后

［法］甘丹·梅亚苏

尼采与邪性循环

［法］皮埃尔·克罗索夫斯基

论尼采

［法］乔治·巴塔耶

消失的美学

［法］保罗·维利里奥

生命政治

［意］罗伯托·埃斯波西多

人与物

［意］罗伯托·埃斯波西多

福柯：他的思想，他的人

［法］保罗·维尼

马拉美既不是苦苦求索稀有精髓与罕见词汇的美学家，也不是沉默的思想家，习惯在夜里思考那因太过纯粹而一直无法被写出的诗歌。他是某个共和国的同时代人，这个共和国寻找着市民崇拜的形式，以取代宗教与君主的浮夸。如果说他的作品晦涩难解，那是因为它服从的是一种要求严格的诗学，这诗学本身回应了一种独特的意识，后者关乎某个历史时期的复杂性，关乎诗歌应在此时期扮演的角色。这是轻快的困难，正如擅长餍足食人魔之胃口的小小塞壬的游戏。

——雅克·朗西埃



上架建议：哲学

ISBN 978-7-5649-2696-0

9 787564 926960

定价：45.00元